

كمال رمزي

من مقاعد الترسو, مطالعات في السينما الأمريكية

من مقــاعـد الـتـرســو

مطالعات فى السينما الأمريكية

كمال رمزى

لوجو
الهيئة المربع



تصدرها
الهيئة العامة لقصور الثقافة

• من مقاعد الترسو
مطالعات فى السينما الأمريكية
• كمال رمزى
• الطبعة الأولى:
الهيئة العامة لقصور الثقافة
القاهرة - 2008 م
168ص 16,5 × 23,5 سم
• تصميم الغلاف: د. خالد سرور
• المراجعة اللغوية:
عبد الحميد عيسى غازى
• رقم الإيداع: ١٦٥٦٣/ ٢٠٠٨
• المراسلات:
باسم / مدير التحرير
على العنوان التالى : 16أ شارع أمين سامى - القصر العينى
القاهرة - رقم بريدى 11561
ت : 7947891 (داخلى : 180)

• الطباعة والتنفيذ :
شركة الأمل للطباعة والنشر
ت : 23904096



تعنى بنشر الدراسات المتخصصة فى الثقافة السينمائية والتليفزيونية

من مقاعد الترسو

مطالعات فى السينما الأمريكية

المحتوى

مقدمة 7
- «ماندنجو» 9
- «حمى الخط الابيض» 15
- «إصطياد» 21
- «روكى ٢» 27
- «سفر الرؤيا» 35
- «الصحوة والإشراق» 47
- «صقور الليل» 57
- «فلات فوت» 63
- «الحكم الاخير» 67
- «المعبد الملعون» 75
- «فوق القمة» 83
- «منطقة الرعب» 87
- «يوم الاستقلال» 93
- «هجوم المريخ» 99
- «البركان» 105
- «اناستازيا» 111
- «ساحرات سالم» 117
- «الخط الاحمر الرفيع» 123
- «المحارب ١٣» 129
- «المصارع» 135
- «فانيلا سكاى» 141
- «عقل جميل» 147
- «بولنج كولمباين» 153
- «بيت الرعب وأرض الاموات» 157
- تعريف بالمؤلف 163

مقدمـة

لم تكن السينما الأمريكية يوما، فنا بريئا...فلو كانت بريئة حقا، فلماذا إندلعت مظاهرات البيض، فى العشرينيات، وسارت فى شوارع مدن العم سام، لتنهال ضربا على السود، عقب كل أمسية يعرض فيها فيلم "مولد أمه" لجريفث ؟

كذلك لم تكن السينما الأمريكية، كلها، فنا مذنبا، فالمئات من أفلامها، تقف مع المضطهدين، والمنسيين، وترنو للعدل، والحرية، والمساواة، وتهاجم الطغاة، وبالتالى، كان من المنطقى أن تنطلق اللجان المكارثية، فى الخمسينيات، لمطاردة شرفاء هوليوود.

نحن هنا، كما يطلقون علينا، أبناء العالم الثالث، أى بلاد "الترسو"، نشاهد السينما، ونتابعها، ونرى أحيانا صورتنا فيها، ولكن المرآة فى كثير من الأحيان، متحيزة ضدنا، لذا من حقنا، بل ومن واجبنا، أن نبدى رأينا فيما يطالعنا...وهذه المقالات تحاول أن تفعل هذا.

كمال رمزى

« ماندنجو » (1975)

عبد لا يثـــــور

لم أستطع أن أتبين الدوافع التى جعلت شركة توزيع فيلم "**ماندنجو**" Mandingo تلحق إلى جانب إسمه الأصلى إسما فرعيا، يدخل فى باب التعريف، هو "**العبد الثائر**"....اللهم إلا إذا كانت السخرية هى الدافع، وهو أمر غير متوقع، ذلك أن الفيلم، يقدم تراجيديا، أو ميلودراما، لا تبعث على السخرية بأى حال من الأحوال... فنحن بإزاء قصة عبد لم يستطع، فى حياته القصيرة العاصفة، أن يعى التناقضات بينه وبين سادته، ولم يستطع أن يدرك أن هذا التناقض لن يحل إلا بالثورة...وهو يبدو، فى مشهد النهاية المروع، كما لو أنه لا يصدق أن حياته التى قضاها مخلصا فى خدمة سادته ستنتهى بهذه الميتة البشعة. من هنا تأتى حيرتى إزاء العنوان الجانبى للفيلم، والمتعارض تماما مع فكرته المحورية، والتى تعالج قصة "عبد لا يثور".

ربما لن تجد فى "ماندنجو" ما يلفت النظر، من الناحية الفنية، فهو ليس تحفة سينمائية، وهو أيضا، ليس عملا صغيرا، من الناحية الحرفية، ولكنه من هذه الأعمال متوسطة القيمة، التى يخرجها "أسطوات السينما" وليس "فنانوها".... ذلك أن **ريتشارد فليتشر** مخرج الفيلم، من طراز "الصناع المهرة"، الذين لا يتمتعون برؤية خاصة للعالم،

ولا تشغلهم هموم تربط أفلامهم بقضية، أو محور واحد... فهو ليس **فلليني** ولا **بولانسكي** ولا **كوبولا** ولا **مارتن ريت**، ولكنه من ذلك الطراز الذى يخرج جميع أنوا ع الأفلام، الحربية ذات الطابع التاريخى "**غزاة الشمال**" والخيال العلمى "٢٠ **ألف فرسخ تحت الماء**" والمعادية للعرب المؤازرة للأعداء "**أشانتى**" والمتعاطفة مع الملونين مثل "ماندنجو"... إنه يضع إمكانياته لأى سيناريو يكلف بتنفيذه... لذلك فإنه لا يتمتع بأسلوب خاص، إذا كنا سننظر للأسلوب بمعنى أنه طريقة مميزة للتعبير عن فكرة فنان. فهنا لن تجد أسلوبا، ولكنك ستجد طريقة، وطريقة مألوفة، فى إستخدام عناصر اللغة السينمائية كافة، ولا تميز صاحبها عن غيره من زملاء مهنتة "الأسطوات".

"ماندنجو" فيلم تجارى. وإذا كان هذا المصطلح كثيرا ما يستخدم على نحو كسول، يعفى المعلق من جهد التحليل والتفسير، ويختصر الطريق لإصدار حكم جاهز.... فإن الأمر يختلف هذه المرة...ذلك أن الفيلم يقدم عناصره التجارية، فى تركيبة، تعد نموذجا مفيدا لدراسة معالم الفيلم التجارى.

بعيدا عن الكلام المكرر عن صورة المرأة فى الفيلم الهوليودى، ككائن تسيطر عليه غرائزه، وبعيدا عن متابعة صورة السوداء المثيرة التى قدمتها السينما الأمريكية منذ أن استخدمت الممثلة **نينا ماى ماكينى** فى **هاللويا** عام ١٩٢٩كبضاعة لا تقل جاذبية عن **جريتا جاربو**..ستجد أن "ماندنجو" يستفيد من تراث هذه السينما ليقدم علاقات جنسية بين أبيض وزنجية، فيطالعنا **هاموند**، بطل الفيلم، فى البداية، وهو ينال إحدى العذراوات بعد أن تقوم بعض نساء العبيد بتحميمها و"تطييبها" وتجهيزها ثم نراه وهو يبادل زنجية أخرى حبا بحب، حيث يكتشف، فى إحدى المرات، وفى جو شاعرى، أنها ليست مطفئة شهوات فحسب، ولكنها أنثى بمعنى الكلمة ! لها عينان وشفتان... ثم هناك علاقة جنسية أخرى، ولكنها على قدر كبير من التوتر، بين أبيض وبيضاء. بين هاموند وزوجته بلانش ، التى يكتشف ليلة الدخلة أنها ليست عذراء، فيهجرها فى البداية، لكنها كالنمرة، تطارده حتى تحصل عليه فى النهاية، ثم لا يفوت الفيلم أن يقدم علاقة ثالثة، هذه المرة بين بيضاء وزنجى فـ بلانش، الجريحة الكرامة، تنتقم من هجر زوجها وإزدرائه لها بأن تختلى بالعبد ماندنجو ... تجلسه على طرف السرير، وتتحسس بأصابعها عضلاته المفتولة، وعندما تلمس منه شيئا من التردد وعدم الحماس، تهدده، فيضطر للرضوخ والإذعان...إذن فالفيلم يقدم بضاعة جنسية بسخاء، بين جميع الأطراف...وهذه السمة التجارية لا تجعلنا نتجاهل نظرة الفيلم للمرأة، سواء البيضاء أو الزنجية،

فهى هنا إما غريزة من الشر الخالص بلانش...وإما العوبة، دمية سوداء، تستجيب بحماس لأصابع هاموند المدربة، فيخفق قلبها له، بصرف النظر عن أية تناقضات لونية أو طبقية.

يتكون الفيلم من ركام من الأحداث، تقوم فيها الصدفة بدور البطولة، فالقدر يرتب لـ هاموند زيجة مدمرة..فهو يرتبط بإبنة عمه التى يكتشف أنها فاقدة لغشاء البكارة، فيصاب بالإكتئاب... ومن الواضح، أن الزنجى ماندنجو، لم يمارس الجنس إلا مرة واحدة مع بلانش، زوجة سيده...ولكن الصدفة تضع سرها فى هذه المرة التى يظهر أثرها بعد تسعة أشهر فى اللون الأسود للمولود الذى تلده المرأة البيضاء... أضف إلى هذا كمية كبيرة من المشاهد العاطفية، التى شاهدناها من قبل، للمواقف الممتلئة بالصراخ والدموع، التى تطلقها زنجيات ينتزع منهن أطفالهن ليباعوا فى أسواق العبيد.

يستغل الفيلم قوة بطله الجسمانية ليسخرها فى ثلاثة مشاهد طويلة، يقوم فيها ماندنجو بمنازلة زنوج فى نفس حجمه وقوته. ويستفيد ريتشارد فليتشر من تراث المصارعات فى السينما الأمريكية. فهنا نجد الموسيقى التصويرية العنيفة، حيث تستبدل اللكمات بدقات الطبول، وتتحول الحشرجات إلى صرخات لآلات نحاسية، وتتلاشى كلها فى الأصوات البشرية للمتفرجين الذين يشجعون المتصارعين على إستكمال المعركة... ثم يقوم الماكياج بتوريم العيون وتسييل الدم من الجروح المفتوحة. حقا إن هذه المصارعات الدرامية تتم بإرادة البيض الذين يتراهنون على المنتصر، ولكن المغالاة فى مشاهد القتال، وطولها المسرف، تجعل منها هدفا للإثارة فى حد ذاتها...وهذه سمة من سمات الفيلم التجارى. فبينما تهتم الأفلام الجادة بإبراز معنى ودلالة المشاهد الوحشية، فإن السينما التجارية تجعل من المواقف الحيوانية هدفا، يكاد يطغى على غيره من الأهداف.

وإلى جانب منازلات السود مع بعضهم بعضا، تطالعنا مشاهد أخرى، طويلة بطريقة مترهلة، تضرب فيها المرأة البيضاء أخرى سوداء وتدفعها لتتدحرج على السلالم وتفقد جنينها، ثمرة حبها مع هاموند ...أضف إلى هذا عقاب العبد ميم بجلده عندما ضبط وهو يقترف جريمة القراءة... ثم شنق العبد شيشيرو الذى حاول الهرب، وكلها مشاهد تقدم على نحو بدائى فظ، يأتى إستعراضها كهدف أكثر أهمية من إبراز دلالاتها...ويبقى أخيرا، فى باب العنف، المشهد الأخير، المروع، الذى يعد من أكثر المواقف التى قدمتها السينما وحشية، والذى سنعود له بالتفصيل.

"ماندنجو" دفاع متأخر عن قضية

يأتى فيلم "ماندنجو"عام ١٩٧٥، بعد أكثر من عشرين سنة من وقوف بعض الأفلام الأمريكية إلى جانب قضية الزنوج... وحتى هذه الأفلام، لم تقف إلى جانب حق السود فى أن يعاملوا كبشر إلا بعد أن أثبت الزنوج، عن طريق القوة والعنف، أن لهم هذا الحق... إن هذه الأفلام لم تأت كثورة على مئات الأفلام التى قدمت السود كمجرد خدم بلهاء، أو سكارى منحرفين. ولكن تغيير العلاقات على أرض الواقع كان له بالضرورة صدى فى الأفلام التى بدت كما لو كانت تطالب بالإنتصار للزنوج، بعد أن بدأت حركة الزنوج تحرز إنتصاراتها الكبيرة الحاسمة.

إذن فليست هناك أهمية كبيرة، أو شجاعة ما، فى موقف الفيلم من قضية العبيد، أو من الثقافة العنصرية للرجل الأبيض فى الجنوب الأمريكى قبل الحرب الأهلية...والتى وإن كان لها صدى حتى الآن نلمسه بوضوح فى الأخبار الغريبة عن عصابات البيض التى تغتال الأطفال السود، فى الولايات الجنوبية... إلا أن الفيلم يقدم هذه الثقافة، ومن يعتنقها من البيض على أنها صفحة منقرضة من التاريخ، فأحداث الفيلم كلها تدور فى الربع الأول من القرن التاسع عشر.

على الرغم من أن إسم الفيلم هو "ماندنجو"، إلا أن البطولة الحقيقية جاءت لـ هاموند...فـ هاموند، الرجل الأبيض، الذى رسمت شخصيته بعناية، وأغدق عليها صنا ع الفيلم قدرا غير قليل من الشاعرية، هو محور الفيلم، تدور حوله معظم الشخصيات، ويحتل بوجوده أكبر حيز زمنى.... يطالعنا هاموند فى المشاهد الأولى وهو يعرج، ونعرف أنه عندما كان فتى وقع من فوق صهوة جواده الذى سحق بسنابكه ركبته. وجهه شفاف، يتصرف كفارس أكثر من مرة. فمثلا، يرفض أن يستغل عبده ماندنجو فى مراهنات المصارعة التى كانت ستدر عليه أرباحا وفيرة... وبكل صدق يخفق قلبه بحب إحدى الزنجيات فيعاملها كعشيقة وليست كمجرد واحد من العبيد. وعندما يحكم بالجلد على ميم فإنه لا يجلده بنفسه، ولكن يترك هذه المهمة الثقيلة إلى أحد العبيد. وهو ينقض، فى فروسية، على قريبه الأبيض عندما حاول الأخير أن يشارك فى جلد ميم ....أضف إلى هذا أن الفيلم يثير الشفقة على هاموند، عندما يعانى أمامنا، تلك المشاعر المضنية لرجل يكتشف، ليلة الزفاف، أنه اقترن بامرأة منحرفة...ولعل المشهد الأكثر تأثيرا، والذى يتضمن موقفا دراميا بالغ الحدة، يمنح الممثل فرصة ذهبية لإطلاق طاقاته، لأنه يفجر فى نفس هاموند العديد من المشاعر، المتناقضة... هو ذلك المشهد الذى يدخل فيه هاموند حجرة زوجته بعد

أن وضعت طفلها، وأبلغ أنه مات، يفاجأ بأن بشرته سوداء... إنه من أكثر مشاهد الفيلم قوة... ولم يتح، لا لـ ماندنجو، ولا لغيره من شخصيات الفيلم، أن يتعرضوا لمثل هذا الموقف، الذى نسجت خيوطه بمهارة لابد من الإعتراف بها.

أحد السمات التجارية فى هذا الفيلم، أنه يلقى فى ثناياه عشرات الخيوط، لا يتعمقها، ولكن يمسها من السطح فقط...فضلا عن كونه لا يهتم إهتماما متوازنا بهذه الخيوط. ولعل المثل الصارخ لعدم الإتزان يظهر جليا عندما نتتبع شخصية ماندنجو فى ظهورها ومسارها ومصيرها، والذى قدم بطريقة شاحبة، غطتها التوابل التجارية بطوفان الجنس والميلودراما، إلى جانب الإهتمام المسرف بشخصية هاموند... البيضاء.

لا يظهر ماندنجو إلا بعد ثلث الفيلم، يشتريه هاموند من سوق العبيد...زنجى عبد، أقرب إلى العملاق، يتمتع بقوة جسمانية نادرة. ولأن السيد يريد أن يكون تابعه قويا دائما، فإن هاموند يبتهج كثيرا لحصوله على ماندنجو، ويعامله بقدر قليل من التمايز. ويتصادف وصول ماندنجو إلى المزرعة مع هرب بعض العبيد بقيادة شيشيرو، ذلك الزنجى الذى يلتهب رغبة فى الحرية، والذى يطالب زملاءه بأن يحطموا أغلالهم : أغلال الجهل، وأغلال السادة فى ذات الوقت. إنه يدرك أنهم سرقوه من افريقيا حرا ليصبح عبدا فى هذه البلاد... وها هو ينطلق مع بعض العبيد بعيدا عن المزرعة... ويخرج البيض لمطاردته، ومعهم ماندنجو ...ويحاصر شيشيرو فى أحد الأكشاك، ويطلق عليه الرصاص، ولكنه يخرج من مكمنه ليمشى على جرحه متوغلا فى الغابة طلبا للحرية · ويجرى وراءه ماندنجو الذى يلحق به وينقض عليه، ويحاول شيشيرو أن يفجر الوعى فى روح ماندنجو ، يقول إنك لست كلب صيد، أتركنى، أنت أسود مثلى، سيكون حزنى مضاعفا لأنك أنت الذى تقبض على، إنضم لنا ... ولكن ماندنجو يصر أن يكون مجرد مخلب لسيده. ويعود الجميع إلى المزرعة فى موكب على رأسه شيشيرو الأسير الذى يشنق وهو ينادى بالحرية... ويهتز العبد ميم من المنظر الفاجع ويسأل ماندنجو، العملاق القوى، إلى متى ستظل إلى جانب السادة ؟ ولكن ماندنجو يبدو كما لو كان مستعذبا لدوره المنسحق فى الحياة.

إن ماندنجو عبد لا يثور، لماذا ؟ هذا ما لم يحاول الفيلم أن يتعمقه، وإذا كان قد حاول، فبالتأكيد كنا سنصبح أمام فيلم آخر...فيلم سيكشف لنا عن تلك الجرثومة اللعينة التى تجعل من العبودية شيئا منطقيا مقبولا من قبل بعض من يعيش فى الأغلال. ولكن الفيلم التجارى لا يهتم بمثل هذا الخيط الذهبى، وسرعان ما يهمله

ليتابع مسار وتعقيدات خيوطه الأخرى.

يواصل ماندنجو التفانى فى خدمة سيده. ويكاد يفقد حياته وهو ينازل زنجيا عملاقا يدعى توباز، فى إحدى المراهنات البشعة. وعلى الرغم من أنه يقتل مصارعه إلا أنه لا يحس بأدنى شعور بالذنب. فهو على إستعداد أن يفعل أى شىء فى سبيل نظرة تقدير صغيرة من سيده...وهو الأمر الذى يوفره له هاموند بسخاء. ولكن فى الجانب الآخر، تمتلىء روح ميم، العبد العجوز، بالألم، من أجل ذلك العملاق الذى لا يريد ان يثور.

فى المشهد الأخير، يلمع الخيط الذهبى... فـ هاموند، بعد أن عرف أن الجنين الذى وضعته زوجته هو إبن ماندنجو، يأمر العبد بأن يملأ أحد القدور الكبيرة بالماء ويشعل النار تحته... ويقوم بطلنا البائس – كعادته – بتنفيذ أوامر سيده بكل حماس ونشاط. ويلتفت للحظة إلى هاموند فيدرك أنه بنظرة عينيه الحاسمتين وبالبندقية التى أمسك بها، قد بيت أمرا...وقبل أن يفتح فاه يصاب بالرصاصة الأولى فى كتفه. ولا يسعه إلا أن يقول "لم أكن لأسىء إليك أبدا". وسرعان ما تنطلق الرصاصة الثانية فيسقط الزنجى، وهو يتراجع، فى الماء المغلى...ويجأر بالصراخ. ترى : هل تذكر فى هذه اللحظة نبوءة شيشيرو التى قال فيها "ستندم...ستندم" ؟

هل أدرك العبد فى هذه اللحظة أن فرصة الثورة قد ضاعت من بين يديه ؟

مهما كانت مشاعر ماندنجو وهو يواجه مصيره التعس، فإن مشهد النهاية هذا، المسرف فى وحشيته – خاصة عندما يمسك هاموند بحربة متعددة الأطراف، يغرزها فى جسد العبد فيتحول لون الماء المغلى إلى لون الدم – مشهد النهاية هذا يقول شيئا ثمينا لا شك فيه... هذا الشىء الذى أدركه الزنجى ميم العجوز، والذى يندفع، بعد حياة متصلة من الخنوع والمذلة، لكى يختطف بندقية، يمسك بها لأول مرة، ويوجهها فى إتجاه هاموند ووالده. ويطلق رصاصة تصيب العجوز فى مقتل ويولى الإدبار بعدها مجربا لعبة الحرية بعد ان شاهد بعينيه المصير الفظيع لإستمرار العبودية.

«ماندنجو» فى النهاية، فيلم تجارى، ربما نلمس فيه خيطا من ذهب، ولكنه ضائع، مغمور، مطموس، تحت ركام العنف والجنس والميلودراما، وهى العناصر التى أدت إلى نجاحه الشعبى.... ذلك أن هذا الفيلم الذى نشاهده متأخرا، طاف بنجاح منقطع النظير، على دور عرض الدرجة الثالثة. ولا أحسب أن نجاحه يرجع لذلك الخيط الذى ما أن يلمع حتى يطفئه صناعه...ثم تأتى شركة التوزيع فتكتب تعريفا مناقضا لـ ماندنجو، فتقول "العبد الثائر".

«حمى الخط الأبيض» (1975)

ليس مجرد قضية أخلاقية

شىء ما ينقص هذا الفيلم، ويجعله أقل كثيرا من مستوى القضية الهامة التى يبدو كما لو أنه سيناقشها : قضية إستغلال الشركات الكبيرة، المتكتلة فى إحتكارات ذات نفوذ قوى، يمتد ليشمل مؤسسات البوليس والعدالة... وفى المقابل : موقف المستغلين، الذين يقع عليهم عبء الإستغلال.

وربما لا يستطيع المرء وسط مشاهد العنف والمطاردة، والطريقة المسطحة فى بناء الشخصيات، وغموض بعض الأحداث والعلاقات. أن يكتشف الثغرات الفكرية والفنية التى أدت إلى الإحساس بأن الفيلم غير مكتمل، ينقصه شىء ما على الرغم من كشفه الجرىء عن أسلوب الشركات الإجرامى، الذى يجعلها أقرب إلى العصابات من أى شىء آخر.

يقدم فيلم **«حمى الخط الأبيض»** White line fever بعض الصور الفوتوغرافية التى تتحدث عن طفولة وصبا وشباب بطله، والتى لا تختلف عن صور الملايين من أقرانه، ومع أول تجربة له فى العمل... فهو يشترى سيارة نقل كبيرة ـ بالتقسيط ـ حيث يبدأ صدامه مع أول شركة يتعامل معها، بل مع أول شحنة يقوم بنقلها من مكان لآخر، ذلك أنه يكتشف أن البضاعة مهربة، لم تدفع عنها الضرائب المستحقة وهنا يصطدم مع الشركة، وهنا أيضا يظهر أول خلل فى البناء الفكرى للفيلم، بل

نقطة التصدع التى ستؤثر على العمل الفنى... فبطلنا لا يصطدم مع الشركة لأسباب إقتصادية تتعلق بإستغلال الشركة له ولأمثاله من السائقين و إنما يصطدم معها لأسباب أخلاقية محضة فقيمه تمنعه تماما من التواطؤ فى حمل شحنة بضائع لم تدفع عنها الضرائب المستحقة. والفيلم بهذا يحول الصراع الطبقى بين المستغلين والمستغلين إلى صراع أخلاقى فى جوهره، بين إنسان شريف من جهة، ومجموعة أوغاد أشرار من جهة أخرى.

ونتيجة لهذه الثغرة الفكرية، نجد أن الفيلم إنساق فى تقديم أبطاله على نحو أخلاقى، فشخصية باك مثلا، تبدو منحلة أكثر من كونها مستغلة، وصاحبها يظهر لنا فى أول مشهد له وهو على كرسى مريح و أمامه فتاة تكشف عن فخذيها وهو يطلب منها أن تعرى الأجزاء التى تخجل منها ! وهى تقديمة أخلاقية تتأكد فى معظم المشاهد التى يظهر فيها بعد ذلك، حيث يحيط نفسه بمجموعة من النساء الفاسدات، ويتحرك ويتصرف وينظر على طريقة أوغاد السينما التقليديين، وملامحه تنطق بأنه شهوانى يتهالك على النساء، وهذا الجانب فى شخصيته يأتى على حساب جوانب أكثر أهمية، كان من الأجدى، ومن الممكن، أن يقدمها الفيلم، تتعلق بكونه رجل أعمال، مستغلا خطيرا، يشرب عرق السائقين، ويمتص قوتهم، بلا رحمة.

وفى مقابل هذه الشخصية الشريرة، التى تحمى نفسها فى مواقع العمل بمجموعة من العمال والسائقين الأشرار يقدم الفيلم بطله الشريف هامر، الذى تتجمع حوله، على نحو تلقائى، مجموعة من السائقين الأخيار... والبطل هنا على قدر كبير من الإستقامة الشخصية، مخلص لزوجته، محب لأصدقائه، يأمل فى إنجاب طفل يربيه فى سلام.

ولأن الفيلم لم يلمس الأسباب الموضوعية للتناقض بين الشركة والسائقين و أكتفى بأن يرجع الصراع بين هامر والشركة إلى خلافات أخلاقية، فإنه بالتالى لم يقدم إلا صراعا فرديا، وشخصيا، يكاد يخلو تماما من أية أبعاد أيديولوجية، ولم يرق إلى مستوى الصراع الجماعى...حقا...فى بعض المعارك اليدوية، التى أخرجت إخراجا رديئا، على نحو يذكرك بخناقات السينما المصرية. ينضم بعض الأصدقاء إلى هامر... ولكن بحكم الصداقة أساسا... التى لا يمكن أن تحل مكان الوعى والمصالح والمصير المشترك، لذلك فإن الصراع يبقى حكرا على بطل شجاع، يمسك البندقية و يقتحم و يقفز ويهدد، وينطلق وحيدا بعربته القوية كالسوبرمان، وسط إحتياطات أمن مشددة، ووسط وابل من رصاص القناصة، فيحطم شعار البيت

الزجاجي ويحيله إلى هباء منثور، ولا يصاب إلا ببعض الجروح... وإذا كان الفيلم قد أدان بطله، أو وقف من أسلوبه الفردى والعفوى، موقف النقد أو المراجعة، لقال شيئا له قيمة ولكنه للأسف وقف منه موقف الإعجاب والتبجيل والإحترام...بل ودفع بعدد من المعجبين به إلى الحج له فى مستشفاه وهو يتماثل للشفاء...كما لو كان زعيما مناضلا !

ولأن الفيلم إهتم أساسا بالصراع الفردى، غير المنظم، الذى يأتى غالبا كرد فعل لسلوك رجال الشركة، وليس كإقتناع حقيقى بالعنف....فإن المعارك اليدوية، من لكمات ومقالب - لا تصل إلى حد الوفاة - والمطاردات بالسيارات، إلى حد إصطدام بعضها بالصخور و إنفجارها- بعد هرب الركاب بالطبع - تحتل شطرا كبيرا من الفيلم، وتتم على نحو هزيل غير مقنع، لا صدق فيه ولا خيال... كل ما تؤكده هو أن بطلنا بالغ القوة والذكاء، سريع التصرف، غير هياب، أعصابه كجلمود الصخر، خاصة إذا قيست بصديقه الملون المسكين، طيب القلب، الذى سابت مفاصله و إجتاحه الرعب عندما اقتربت منهما عربة أعوان أصحاب الشركة... فتولى هو القيادة مضطربا بينما صعد بطلنا الخير المغوار، سليل أبطال السينما الذين لا يهزمون، أعلى الشاحنة، ليصيب برصاصاته التى لا تخيب، عربة الأعداء فيفجرها ويدمرها.

لقد بخل الفيلم على صديق البطل الملون، كما بخل على معظم أبطال الفيلم، فلم يمنحه أيه أبعاد أو ملامح خاصة، فبدا باهتا مسطحا، شأنه شأن معظم أبطال هذا العمل، ربما خاف صناع الفيلم من الإهتمام بأية شخصية ثانوية ظنا منهم أنها قد تقلل من حجم ودور و إنتصارات بطلهم الفردى.

لقد هزم العامل المناضل فى "**إنتهى التحقيق المبدئى**" الذى أخرجه **دوميانو دميانى**... وقتل "**ساكو وفانزيتى**" فى الفيلم الذى يحمل إسميهما...والذى أخرجه **جوليانو مونتالدو**... و أصيب بالجنون أكثر من عامل فى "**الطبقة العاملة تذهب إلى الجنة** " لـ "**ليو بترى**"، وتأتى هذه الهزائم كضرورة تفرضها علاقات القوى والظروف التاريخية والنضالية التى تتحدث عنها الأفلام الثلاثة، وليست هذه الهزائم رؤية متشائمة أو نبوءة فاجعة بمصير العمال...بل بالعكس، إنها تؤكد، من بين طيات أفلامها الثلاثة، بطريقة أو بأخرى... أن المستقبل حتما للمناضلين، بشرط أن يتعلموا دروس الكفاح، وأن يتجمعوا وينتظموا، إذن فالدرس الذى نتعلمه من هذه الأفلام الثلاثة أنه ليس ثمة ضرورة تفرض إنتصار البطل فى الأعمال التى تتعرض لقضايا العمال، طالما أن شروط الإنتصار غير متوفرة... وعلى ضوء هذا الدرس نكتشف

زيف وخطورة فيلم "**حمى الخط الأبيض**" عندما يصر على إنتصار بطله السوبر...بأسلوبه العفوى الفردى... الذى يتجاهل ألف باء العمل النضالى.

إلا أن الفيلم، وهذه هى ميزته... إستطاع أن يكشف بوعى ودراية عن أساليب الشركات الإجرامية فى حماية نفسها، وعن العلاقات التى تربطها ببقية الشركات المماثلة لها فى المصالح من جهة... وبمؤسسات الدولة من جهة أخرى. فالشركات لا تتورع عن قتل أحد رجالها... وهو من أخلص كلابها... من أجل أن تلصق تهمة قتله بـ هامر، وهى تنجح بالتعاون مع بقية الشركات، فى غلق أبواب العمل فى وجه السائق المتمرد، ويبين لنا الفيلم بجلاء أن نائب رئيس البوليس يعمل لحسابها، بل ويظهر أن المدعى العام بمحكمة الولاية ليس أكثر من كونه خادما تافها لأصحاب الإحتكارات، يوشك أن يوقع هامر فى محاكمة ظالمة ومزيفة، لولا ذكاء ونزاهة إحدى المحلفات.

إستطاع الفيلم بحق أن يبين لنا مخالب وأنياب ونفوذ وتخابث أصحاب الإحتكارات، لكنه قلل من قوتها...على نحو مخل...عندما حاول إقناعنا بأن بطله ينتصر فى النهاية.

أما عن الأسلوب الذى اتبعه **جونسون كابلن**، مخرج الفيلم، فإنه أقرب إلى أساليب أفلام المطاردة، ولكن على نحو لا خصوصية فيه أو تميز، فبعد الإنتهاء من مشاهدة العرض، لن نتذكر إلا مشاهد قليلة تتسم بطابع قوى، مثل قبعة رجل الشركة القتيل، التى ضاعت معالمها بعد أن دهستها عجلات شاحنة ضخمة، ومشهد أحد كبار الإحتكاريين وهو يسير بقوة وسط أعوانه وقد نظرت لهم الكاميرا من مكان منخفض فظهروا كما لو كانوا عمالقة أشرارا، وثمة عدد من المشاهد يبدو مقتبسا من أعمال أخرى، مثل جثة صديق البطل الملون الملقاة على فراش هامر وزوجته على طريقة رأس الحصان الملقاة على سرير المنتج السينمائى فى فيلم "**الأب الروحى**" بالجزء الأول، ومقابلة باك مع أصحاب الإحتكارات فى حمام بخار طبقا لوصف **بريخت** فى رواية "**أوبرا البنسات الثلاثة**"، و إنفجار شعار البيت الزجاجى على نحو يتطابق مع مشهد الإنفجار فى فيلم "**دمار**" لـ **أنطونيونى**، وقد حاول المخرج أن يترجم "**حمى الخط الأبيض**"، وهى الحمى التى تصيب سائقى المسافات الطويلة، الذين لا يرون أمامهم إلا الخط الأبيض الطويل الذى يقسم الشارع نصفين وهو يرتد إلى الوراء، بأن جعل بطله يتعرض لها فى رحلته الطويلة، وهو ينقل الخوخ الفاسد من مكان إلى مكان آخر، فيرى اللون الأبيض وهو يغطى الجبال

والتلال والصحراء، وعلى الرغم من أن المونتاج حاول أن يخفف من بلادة الرحلة عن طريق المزج بين المشاهد إلا أنه لم يخفف من ثقل الرحلة التى استغرقت، بإيقاعها البطىء، أكثر من خمس دقائق.

وعموما فإن الفيلم كان من الممكن، ومن الأفضل، أن يكون أقل زمنا، ذلك أن ثمة عددا كبيرا من المشاهد بدت أطول مما يجب، مثل المعارك اليدوية وإن كان يحسب للمونتاج حيوية بعض القطعات والنقلات، فعندما يقتل رجل الشركة، وهو من أخلص كلابها، على يد أصحاب الشركة، يفتتح المشهد التالى بدمية صغيرة لمهرج عابس فى أحد البارات، وعندما يضرب هامر بقضيب من الحديد على ضلوعه فيغرق فى الغيبوبة يخيم الظلام على الشاشة لثوان حيث ينتقل بنعومة إلى المشهد التالى الذى يخيم عليه الظلام أيضا فيظهر صديق البطل الملون مع أحد زملائه فى رحلة بعربة النقل الصغيرة، و أثناء محاكمة بطل الفيلم على الجريمة التى لم يرتكبها، وقبل النطق بالحكم، يلجأ الفيلم إلى إختزال موفق عندما يقدم صديق البطل الملون وهو يعلن بسعادة من جهاز الإرسال فى عربة هامر، إلى السائقين، نبأ الإفراج عن صديقه، فيتناقل أصدقاء البطل، عن طريق أجهزة الإرسال هذا النبأ حيث تتصاعد الموسيقى مرحة تكاد تغطى على أصوات الجميع.

و أخيرا يأتى عنصر التمثيل الذى يثير السؤال التالى : هل يستطيع الممثل أن يترك أثرا كبيرا إذا أسند له دور مسطح بلا أبعاد؟...إن الاجابة تأتى من قلب "حمى الخط الأبيض" واضحة وصريحة : لا... فنحن هنا أمام شخصيات لا جذور لها، تبلغ حدا خطيرا من العمومية، وقد جاء التمثيل ترجمة دقيقة لهذه الحقيقة، فـ **جان ميشيل فينسنت** مثلا وهو محور الفيلم، لم نر فيه إلا صورة باهتة لأسلافه أبطال أفلام المطاردات، وظلت **كاى لينز** محاصرة فى حدود الزوجة المعقولة، الخالية من اللون والطعم، أما بقية الممثلين، فلا أعتقد أن أحدا سيتذكرهم بوضوح، بعد مرور أيام قليلة... من مشاهدة العرض.

« إصطياد » (1976)

موقف عنصرى

تؤكد البيانات المتعلقة بالفيلم أنه أنتج عام ١٩٧٦، ولولا هذا التأكيد لظننا أنه أنتج فى الثلاثينيات أو الأربعينيات، فى الفترة التى شهدت التدفق المحموم لأفلام رعاة البقر، بكل ما تحمله من قيم عنصرية ترتفع بالمغامر الأمريكى الأبيض على حساب أصحاب الأرض الأصليين ..ففى هذه الأفلام طالعتنا الصورة المزيفة، والمضللة للبطل الأمريكى الذى لا يهزم والذى يدافع عن نفسه وعن البشرية ضد الأجناس المنحطة التى لابد من إبادتها، وعلى رأسها الهنود الحمر بالطبع ..وتحولت الفترة التاريخية المظلمة التى شهدت القضاء الوحشى على الهنود الحمر إلى سلسلة طويلة من أفلام الويسترن التى تتغنى بشجاعة وذكاء وشهامة وبطولة الأمريكى الأبيض المقدام الذى يراهن على حياته فى سبيل تحرير القارة من أدران النفايات البشرية الشريرة، الهنود الذين يصبغون سحنتهم بأغرب الألوان، ويصرخون ويقفزون بطريقة تذكر بالحيوانات !..وقد أضفى **جارى كوبر وفيكتور ماتيور وجون واين** على نحو خاص سحرا ملفتا على دور راعى البقر السوبر، الذى يجيد ركوب الخيل، واللعب بالحبل، ولا يمكن أن تطيش رصاصاته، والذى يواجه عدوا كبير العدد، ولكنه، بفضل إقدامه ومبادرته وكفاءته وعناده، ينتصر عليهم إنتصارا حاسما حيث تتدفق "الدماء الفاسدة" بغزارة على الشاشة.

والمتابع للأفلام الأمريكية يلاحظ أن ذات المغزى العنصرى تكرر فى عدد كبير من الأفلام التى تعرضت لشعوب غير أمريكية أو لأجناس غير الجنس الأبيض ...فما أكثر الأفلام التى قدمت الزنوج كمجرمين وكسالى وسكارى، ينغمسون فى حياة جنسية تجعلهم أبعد ما يكونون عن البشر. وثمة موقف مواز لهذا الموقف بالنسبة للآسيويين الذين طالعتنا جحافلهم الشريرة وهم يعملون تحت إمرة عدو البشر والحضارة فومانشو وغيره من العصابات التى يتكفل بتصفيتها جيمس بوند أو غيره من الأبطال الأمريكيين البيض وبأسلوب خجول وعتاب مخفف يعترف الناقد الأمريكى **مال لوتنجر** بتجنى السينما الهوليودية على الشعوب غير الأمريكية فيقول :
" غير أن بعض الصور النمطية كانت أحيانا زائفة وباطلة ومهينة. من ذلك مثلا أن الصينيين هم إما أصحاب مغاسل أو خدم على الموائد وأن اليابانى إنسان متحفظ وغامض وبارد، ولا ينفعل بسهولة. وأن المكسيكيين لصوص وقطاع طرق ...أما العرب فكانوا يصورون كأناس رومانتيكيين يرتدون العباءات الطويلة الفضفاضة ويمتطون الجياد البيضاء. ولعل أكثر الصور النمطية خزيا التى إشتهرت بها هوليوود، هى معاملتها للزنجى الأمريكى الذى كانت تعهد إليه عادة بدور الخادم المغفل ".

ولكن ابتداء من الستينيات، وبفضل تصاعد مقاومة الزنوج على مستوى الواقع من جهة، وإرتفاع روح التذمر لدى الشباب الرافض للحرب فى الهند الصينية من جهة أخرى، وظهور أجيال جديدة من السينمائيين الشبان بعيدين عن روح التعصب العنصرى من جهة ثالثة، بدأت تطالعنا أفلام تتناقض مع التراث التقليدى للسينما الأمريكية، أو على الأقل خففت نغمة التعصب العنصرى، خاصة وأن شعوب وحكومات العالم الثالث، فى الستينيات، فى أعوام التحرر الوطنى، أخذت مواقف حاسمة ضد الأفلام العنصرية.

والآن، بعد أن تعودنا أفلام الشباب الإنتقادية، مثل **كوبولا**، **وسيدنى بولاك**، **ولارى بيرس**، وبعد أن عايشنا الموقف العادل من مأساة الهنود الحمر فى فيلم **"العسكرى الأزرق" لرالف نلسون** وبعد أن قام **جون شلزنجر** برثاء أوهام رعاة البقر فى "**ابن الليل**" ...نفاجأ بمخرج لم نسمع عنه من قبل إسمه **ريتشارد هيفرون**، يقدم فى عام ١٩٧٦ عملا ضئيلا من الناحية الفنية لكن أهميته تكمن فى موقفه العنصرى المتجنى الذى ينتمى بشكل سافر، إلى تلك الأفلام الباطلة، التى قام ببطولتها **جون واين**، وشن فيها حرب إبادة ضد كل ما هو غير أمريكى.

على طريقة أفلام الويسترن يقدم فيلم «**اصطياد**» Trackdown بطله... **جيم ميتشوم**، إبن الممثل الشهير **روبرت ميتشوم**، حيث يصبح إسمه كالهون وهو مثل أسلافه، يتمتع بجثة قوية، وإرادة من فولاذ وشجاعة لا يحدها حدود وذكاء شديد، وكفاءة رفيعة فى القتال..وشأنه شأن أسلافه يبدأ حكايته سالما حليما وديعا يعيش حياة هادئة مستقرة راضية، لكن الأشرار يتدخلون فى حياته فيتحمل فى البداية، ويستمر فى صبره إلى أن يفيض به الكيل فيشرع فى إنتقامه الرهيب.

وفى محاولة لإضفاء الطابع العصرى على الفيلم، إستبدل الحصان الشهير بعربة نصف نقل، يستخدمها جيم كالهون بنفس الطريقة التى كان يستخدم بها الحصان قديما، فهو يقتحم بها الحواجز، وينتقل بها من مكان لآخر، وتصبح مع توالى المشاهد، جزءا لا يتجزأ منه، يحتمى فيها، ويناور ويستعين بها فى معظم شئونه.

والفيلم يبدأ قبل ظهور العناوين، فـ جيم كالهون يطلب من أخته بيتسى كالهون التى قامت بدورها الممثلة **كارن لام** على نحو فاتر أن تؤجل خلافاتها مع والدتهما إلى أن يعود وهى خلافات لا نعلم ولن نعلم عنها شيئا طوال الفيلم.

ويبدأ الفيلم حقيقة بهرب بيتسى من البيت الريفى إلى المدينة الكبيرة نيوجيرسى فهنا يكشف الفيلم عن موقفه العنصرى بلقطات ومشاهد سريعة يقدم فيها الملونين والمكسيكيين وهم يقفون فى مجموعات تنظر بشبق شهوانى إلى الفتاة النقية الطيبة الوافدة من الريف.

وسرعان ما نكتشف أن هذه المجموعات ليست مجرد شباب عابث فحسب، بل يشكلون فيما بينهم عصابات إجرامية لا تتورع عن إقتراف أبشع الأعمال فهم لصوص وقوادون، ويغتصبون الفتاة البريئة ويبيعونها إلى أحد كبار القوادين، وعلى الأرصفة تتعمد الكاميرا أن تتظاهر بأنها تلتقط – عفوا – صور الشحاذين من الزنوج والمكسيكيين.

يستخدم صناع الفيلم ديكورات الملاهى الليلية الرخيصة إستخداما إيحائيا يعبر عن كراهية محمومة للملونين، فثمة صور جدارية كبيرة تصور الزنوج فى أشكال وحشية، قساة، ميالين للفتك والدمار، ذوى سحن تبعث على الكراهية والنفور ..ويؤكد صناع الفيلم مع توالى الأحداث أن هذه الصور الدموية إنما تعبر عن حقيقة الملونين وليست مجرد صور لتزيين الملاهى الرخيصة.

ويقوم جيم كالهون بالبحث عن أخته فى أحراش مدينة نيوجيرسى، وبعد جولة إستطلاعية يدرك بطلنا أنه لا فائدة من مساعدة الآخرين له، وأن عليه أن يقتحم

أحراش المدينة وحيدا، مثله فى هذا مثل أسلافه الذين كان كل واحد منهم يطارد الأعداء وحيدا فى متاهات البرارى ..وفى جولته الأولى فى العالم السفلى يدخل أحد الملاهى الرخيصة ..وتظهر له ثلاث سيدات زنجيات منحرفات، يرتدين ملابس خليعة وأصواتهن خشنة إلى درجة ملفتة – خذ بالك – يتحدثن معه عن أخته التى من الممكن أن يذكر له أحد الرجال معلومات عنها فى زقاق قريب، ويخرج كالهون معهن وفى زقاق معتم تنقض النساء السوداوات على بطلنا، وتنشب المعركة التقليدية، اللكمات والمقالب التى يثبت فيها صاحبنا قوة خارقة ..ولكن الشىء الجديد والبشع فى ذات الوقت، أننا نكتشف بدهشة لا يشاركنا فيها البطل، أن النساء الثلاث ما هن إلا رجال سود...ارتدوا ملابس النساء ! حيث يظهر أحدهم أصلعا دميما ولابد هنا من الإعتراف بأن مشهد الرجال الثلاثة الزنوج الذين ألبسهم صناع الفيلم ملابس العاهرات من المشاهد المبتكرة فى عدائها وامتهانها للملونين.

وبعد أن يلقن السيد ميتشوم الابن أعداءه درسا قاسيا يخرج من الزقاق سليما معافى، لم يمسه ولو خدش صغير، يقابل فتاة يحبها، ويقدم لها باروكة أحد الزنوج ويعلق تعليقا مروعا يقول فيه : هذه أول فروة رأس ينتزعها أحد أبناء عائلة كالهون، ويعد هذا التعليق تحية فاضحة لتلك السنوات الظالمة التى كانت بعض المؤسسات الأمريكية تدفع للقتلة عدة دولارات نظير كل فروة رأس يحضرونها لهندى أحمر.

وفى مجال تبادل التحيات، تقول فتاة جيم كالهون، وهى تسير إلى جانبه، إنها كمن يسير مع **جون واين**، وهو الممثل الأمريكى الذى يعد من أشهر رعاة البقر على الشاشة، وهو أيضا – مخرج فيلمى " **الامـو**" و"**البريهات الخضراء**"، فى الفيلم الأول يصف حرب الولايات المتحدة الظالمة ضدالمكسيك بصورة تتعارض مع الحقيقة حيث تبدو حربا تضطر أمريكا إلى خوضها تدعيما لقيم إنسانية ! وفى الفيلم الثانى يقدم تحيته الحارة لدور القوات الخاصة الأمريكية فى حرب فيتنام، أى أن جون واين رئيس جمعية السينمائيين لحماية المثل الأمريكية فى الفترة الماكارثية حيث طارد عشرات السينمائيين الشرفاء والذى عاش حياته معاديا للهنود الحمر والمكسيكيين والفيتناميين، لا يجد صناع الفيلم أدنى غضاضة فى أن يفخروا، على لسان بطلتهم، بأن كالهون، راعى البقر، القادم من الجنوب، يشبهه إلى حد كبير. والحق أن كلا التعليقين "هذه أول فروة رأس..." و"إنى كمن يسير مع جون واين"، ليسا تعليقين دخيلين على الفيلم ولكنهما ينسجمان تماما مع روحه العنصرية الفجة.

وينتقل السيد ميتشوم الابن من معركة إلى أخرى. ويحرز إنتصارا تلو إنتصار،

حتى يعلم أن أخته التى يبحث عنها قد قتلت ...وعندئذ يبدأ فى إنتقامه الكبير، فعلى طريقة رعاة البقر، يضع فى عربته النصف نقل بعض الحبال ويذهب لمقر عصابة الدعارة التى قتلت أخته، وبالطبع يبدو مقر العصابة أقرب إلى القلعة الحصينة، يحرسه الزنوج حراسة مشددة ولكنه يربط الحبال بالمصعد بطريقة غير مفهومة ! ويتبادل الرصاص مع أفراد العصابة حيث يقتل بعضهم ولكنه لا يستطيع أن يقضى عليهم جميعا. وبهذا يعطى صناع الفيلم لأنفسهم فرصة تصوير جولة أخرى يثبت فيها السيد ميتشوم الإبن قدرته على تحقيق نصر مؤزر وفردي.

وفيلمنا هذا، شأنه شأن أفلام الويسترن، لا يخضع لمنطق عقلى، فهدفه النهائى، هو تجسيد قدرة وكفاءة الأمريكى الأبيض بالقياس إلى أعدائه من الأجناس الأخرى، وفى الوقت نفسه التأكيد على فكرة إنهاء المشاكل مع الآخرين عن طريق إبادتهم، فضلا عن تدعيم الروح الفردية. والعديد من المشاهد هنا تفتقر إلى أدنى تفسير معقول ...فإذا تقبلنا مثلا أن يتغلب كالهون على أعدائه الزنوج بفضل جثته القوية، وإذا تقبلنا أيضا أن يصاب أكثر من مكسيكى بالرعب من مجرد مرآه، فكيف نقبل فكرة عدم إصابته بأى خدش عندما ينهمر الرصاص حوله فى بئر المصعد بل كيف نستطيع أن نفسر الرصاصات الثلاث التى أصابت ظهر بطل الأبطال وأسالت منه الدماء حيث يظهر فى المشهد التالى مباشرة سليما معافى يستعد لجولته الأخيرة.

إننا إزاء فيلم تكمن أهميته فى دلالته...ودلالته تقول أنه لاتزال العقول العنصرية التى قدمت مئات الأفلام ضد الهنود والزنوج والآسيويين والمكسيكيين، تسيطر على بعض مناطق الإنتاج السينمائى فى الولايات المتحدة، وهذا الفيلم أكبر الأدلة على هذا، فهو ينتقل بك من مشاهد مترعة بكراهية الزنوج، إلى أخرى تفيض بالزراية بالمكسيكيين، إلى ثالثة تحتقر الوافدين إلى أمريكا جملة وتفصيلا.

أما عن الناحية الحرفية فى الفيلم، فلن تجد فيه ما يلفت النظر، فالتمثيل بارد فى مجمله، ويبدو جيم ميتشوم ثقيل الظل إلى درجة تفوق التوقع، فتتصور أنك أمام روبرت ميتشوم ولكن بوجه يخلو تماما من أية تعبيرات، أملس ونظيف...وجثة ضخمة فى حجم الدولاب، وهو يتحرك بتؤدة، وبوقار مزيف، فضلا عن "ألاطة " تبلغ حد السماجة ... وبالمثل يأتى معظم طاقم الممثلين، أداء باهت لأدوار خالية من أدنى درجات الصدق.

وبالطبع يستخدم صناع الفيلم الموسيقى التصويرية التقليدية الخاصة بأفلام الويسترن، إيقاعات التوتر، و المطاردة، وطوفان الموسيقى الذى يغرق صراخ من

يقوم البطل بتأديبهم ضربا أو قتلا، وقد تضمن الفيلم أغنيتين، تعبران بسذاجة عن حالة بيتسى كالهون وجيم كالهون، فى الأولى تتحدث الأغنية عن أن "هذا المكان لم يعد لى " بينما الفتاة تجمع حاجياتها لتغادر بيتها الريفى، أما الثانية فنسمعها أثناء بحث جيم عن أخته حيث تقول "أبحث عن فتاة صغيرة".

ربما تجدر الإشارة فى النهاية إلى الإستخدام الدرامى للعدسات والفلاتر أثناء مشهد إغتصاب الفتاة بيتسى كالهون حيث بدت وجوه المجموعة، غير الأمريكية من خلال العدسات والفلاتر، وجوها شائهة، بالغة التوحش، تتطابق تماما مع صور الملونين الدموية، المرسومة على جدران الملهى الليلى الرخيص.

« روكى 2 » (1979)

شىء من الإفلاس

هل وقع **سلفستر ستالونى**، فيما يقع فيه الممثل عادة، عندما يكتب السيناريو ويخرج الفيلم لنفسه؟

إن "روكى٢" Rocky2 يؤكد هذا، فمن ناحية السيناريو يبدو التركيز المبالغ فيه واضحا على شخصية وبطولة وأخلاقيات ودماثة وورع روكى ، فضلا عن أن وجوده، من ناحية المسافة الزمنية التى يشغلها، تكاد تكون أربعة اخماس زمن الفيلم، حتى انك تحس أن زوجته ادريان، ومنافسه الملاكم ابوللو، ومدربه ميكى، وشقيق زوجته جيرجينسى، مجرد اشباح باهتة، تستمد وجودها الهش من خلال إحساس روكى بها، وليس لها وجود مستقل او واضح..فالجميع مجرد سنيدة، أو ديكورات بشرية، تبرز بطولة روكى بما تنطوى عليه من نبل ودأب وأخلاق ورجولة وإصرار ومجموعة كبيرة اخرى من خصال ترتفع به من مستوى البشر إلى مستوى السوبر!

ومن ناحية الإخراج، نلمس إندفاعا محموما لتصوير المخرج لنفسه..فـ سيلفستر ستالونى يغرقنا، ويغرق فيلمه بوابل أو طوفان من صوره وهو فى بوزات وجيستات لانهاية لها. واذا تابعت توالى المشاهد ستكتشف أن المشاهد التى تخلو من روكى لا تتجاوز اصابع اليد الواحدة، وليس هذا عيبا فى حد ذاته، ولكن عندما

يحتل البطل معظم الفيلم، بلا ضرورة درامية، تكون النتيجة المحتمة ان يتسرب الملل إلى نفس المتفرج، خاصة وأن العديد من اللقطات لا تعدو كونها تغنيا بقوة عضلات "الفحل الايطالى"، دون أن تضيف جديدا، أو تعمق نقطة ما، أو تبرز أى دلالة.

ولكن مع هذا، يبقى فى الفيلم شىء من عبق **«روكى»** الذى اخرجه جون **افيلدسن** عام ١٩٧٦، حقا لا يمكن مقارنة هذا بذاك، لان النتيجة ستكون مدمرة للفيلم الثانى، ولكن من الممكن أن نلتفت إلى أن "**روكى**٢" مجرد صورة لا تدعى انها مختلفة عن "روكى"، فالموسيقى التصويرية واحدة، وطاقم الفنانين والحرفيين واحد، والاجواء واحدة..لذلك فالإحساس الذى يلازمك طوال المشاهدة انك قد رأيت هذا الفيلم من قبل، غير أن العمل هذه المرة يفتقر إلى الإتزان والرصانة التى تميز بها اسلوب **جون افيلدسن** الذى اهتم بكافة التفاصيل، وأعطى الأدوار الثانوية فرصة كافية ليكون لها حضورها الواضح الملموس، فضلا عن انه قدم خدمة جليلة لـ سلفستر ستالونى، عندما لم يفرضه علينا طوال الفيلم، فلم نحس نحوه بأى ضيق أو ملل.

يبدأ "**روكى ٢**" من حيث ينتهى "روكى"..فقبل ظهور العناوين تدور المعركة بين روكى و ابوللو.. وجهان داميان، كلا الملاكمين يقف على حافة الانهيار. روكى مشروخ الحاجب، تورمت إحدى عينيه الى درجة فظيعة، بينما تكسرت بعض ضلوع ابوللو. ومع هذا فإن الجمهور المتوحش يصرخ طالبا منهما الاستمرار فى النزال، ومن بين الهتافات تستمع لكلمات اقتله ، اقض عليه .. ويعلن المذيع، دون ادنى احساس بآلام المتلاكمين "لقد شاهدنا مباراة عظيمة فى الشجاعة..والقوة"..اذن فالفيلم، منذ مشاهده الاولى يبدو كما لو أنه سيقدم نقدا لمجتمع متوحش، يجد متعة مريضة فى الصرا ع الدموى بين رجلين، ويطالبهما، فى حماس جنونى، أن يقتلا بعضهما..ولكن هذه الفكرة، أو هذا الخط، سرعان ما يقطعه خط فكرى آخر، يتناقض معه، عندما يتتبع الفيلم تدريبات روكى واستعداده للمباراة الحاسمة بينه وبين ابوللو، وهى المعركة التى تستغرق ربع الفيلم، وتبدو كما لو كانت هى أساس العمل كله..وما الثلاثة اربا ع الوقت الا تمهيد طويل مضطرب، لهذه المباراة التى اخرجت بطريقة فنية بديعة، ولكنها لا تشفع للعديد من الثغرات والاضطرابات التى تعتمل فى بناء الفيلم.

يتوغل السيناريو قليلا فى نفس روكى، فيقدم مشاعره وتساؤلاته عما اذا كان غريمه ابوللو قد لعب معه بكل قوته أم أن المسألة لم تكن اكثر من ألعوبة تمهد للقاء

ثأرى سيربح منظموه من ورائه اموالا كثيرة، ويتسلل روكى فى المستشفى حيث يعالج، إلى فراش ابوللو حيث يعالج هو الآخر، ليسأله عما يؤرقه فيجيبه ابوللو، فى صفاء، بأنه بالفعل قام بأقوى واكثر ما يستطيع.

يقرر روكى أن يعتزل الملاكمة، وأن يتزوج من حبيبته أدريان، وأن يعمل فى مهنة أخرى تبعده عن مئات اللكمات التى توجه لرأسه فى المباراة الواحدة..إن طبيعة روكى الطيبة ضد العنف، وضد الوحشية، وهو يأمل فى حياة هادئة بعيدا عن الصراع الجنونى المتصاعد حول حلقة الملاكمة..فهل ينجح؟

فى **روكى** كانت الخلفية الإجتماعية التى اهتم بها الفيلم والتى بدأ روكى فيها فى وضع اقتصادى بائس، شأنه فى هذا شأن معظم المهاجرين، سببا ودافعا قويا جعله ينساق وراء احتراف الملاكمة، املا فى تغيير واقعه، والإنتقال من حجرته الصغيرة الرطبة فى الحى الفقير القذر إلى بيت مريح فى أحد الاحياء الثرية.. وينتهى الفيلم وهو على مشارف تحقيق هذا الامل، ولكن مشهد النهاية المروع، والذى يصدمنا فيه وجه روكى الدامى تجعلنا ندرك الثمن الباهظ، المدفوع من أجل هذا الأمل.

وفى "**روكى ٢**" كان لابد من البحث عن دوافع قوية تجبر البطل على العودة مرة أخرى للملاكمة.. ويعود سلفستر ستالونى ليستنجد مرة اخرى بالدافع الاقتصادى، وإن كان قد فقد صدقه ومنطقيته هذه المرة. ويبدو انه قد أحس بهذا فحاول أن يقدم سببا واهيا هو : الإستجابة الى استفزازات ابوللو..إن روكى يزداد اقتناعا بضرورة أن يهجر الملاكمة عندما يعرب له الطبيب عن قلقه بشأن عينه التى بدأ نورها يخبو بفعل اللكمات، فضلا عن ان زوجته الرقيقة ادريان تكره هذه الرياضة..ويبدأ روكى، الذى اشترى بيتا وعربة، فى البحث عن عمل، ويفشل المرة تلو الأخرى..وأخيرا يجد مهنة صغيرة مرهقة، كعامل فى سلخانة، يحمل اللحم، وينظف الممرات، ويكسر العظام...ويقدم الفيلم مشاهد طويلة، لروكى وهو يعمل !.. إلى درجة تبعث على الملل.

لو كان سلفستر ستالونى قد اهتم، ولو اهتماما محدودا، بشخصية الملاكم ابوللو، لكان اتاح لنفسه فرصة الخروج من دائرة شخصية روكى الضيقة.. إن ابوللو يتمتع بابعاد درامية كان من الممكن الاستفادة منها فى بناء السيناريو..فما الذى دفع هذا الملاكم، على نحو محموم، إلى ملاكمة روكى ثانية؟ وما هى حقيقة مشاعره نحوه؟ ولماذا يتعلق به هذا التعلق المصيرى؟ وما هى أفكاره وأحاسيسه؟..هذه كلها، وغيرها، اسئلة درامية، كان من الممكن أن يجيبنا الفيلم عليها، وبالتالى كنا سنطلع

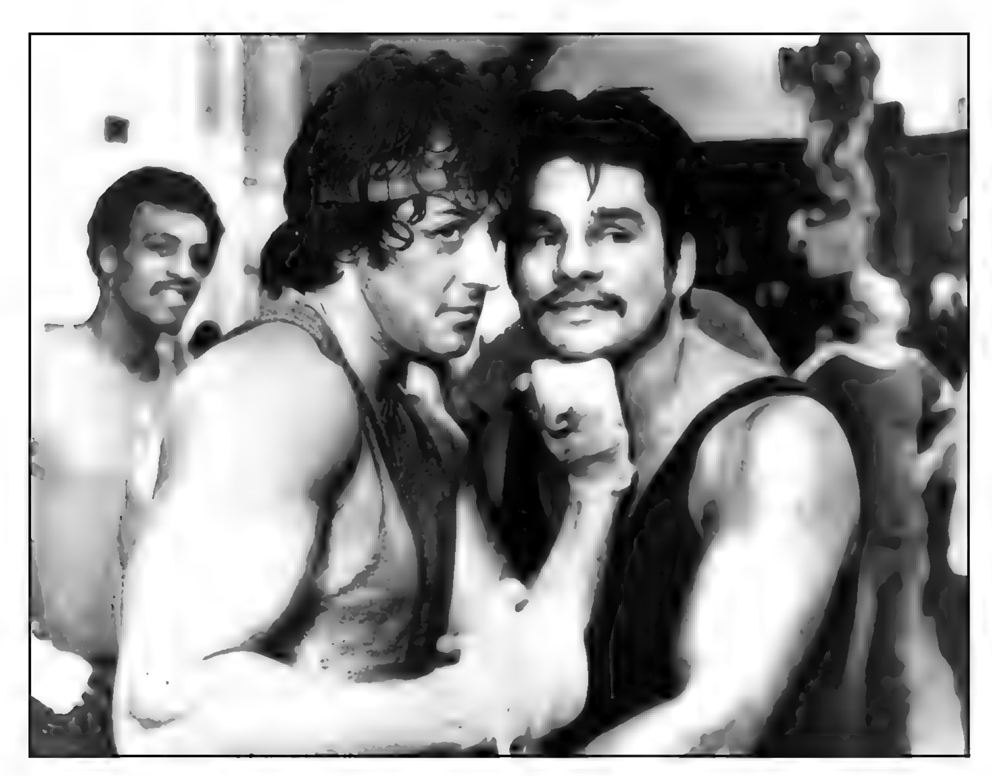
على الجانب الآخر من اللوحة التى لم يطالعنا فيها إلا روكى، وروكى وحده..إن الفيلم يقدم ابوللو، فى مشاهد مستقلة ضنينة للغاية.. مرة وهو يقرأ مستفزا رسائل تتهمه بأنه تلاعب بنفوذه وماله لكى لا تكون النتيجة فى صالح خصمه روكى، ومرة وهو مع أعوانه يصر على منازلة روكى بينما يحذره مدربه بقوله ان خطورة روكى تكمن فى كونه وهو يكاد ينهار تماما لم يتوقف لحظه عن الهجوم.. وهو وصف بديع يخدم روكى، أو سلفستر ستالونى نفسه، اكثر من أن يلقى ضوءا على ابوللو.. هكذا، فحتى المشاهد المستقلة لابوللو تخدم روكى أساسا. وهذا القول ينطبق على بقية شخصيات الفيلم التى بدت باهتة، مجرد ظلال هامشية ضائعة إلى جانب تلك الشخصية التى احتلت الفيلم قسرا.

يذهب روكى إلى مدربه العجوز ميكى الذى قام بدوره الممثل الكبير **بورجيس ميريديث** طالبا العودة إلى الملاكمة.. لكن العجوز يوبخه على هجره الملاكمة ولجوئه إلى مهن لا تليق به كبطل، وهو يصفعه ليؤكد له أن عينه لم تعد ترى الكف المصوبة نحو وجهه..وهذا التضارب فى اقوال العجوز بين غضبه على تلميذه لهجره الملاكمة ونصيحته له، فى الوقت نفسه، بأن يتحاشى الملاكمة لضعف إبصاره، سرعان ما يبدو جليا عندما يستمع المدرب إلى استفزازات ابوللو فى برنامج تليفزيوني يتحدى فيه روكى الذى يتصادف أن يستمع لنفس البرنامج فيحدث فى كيانه ذات الأثر الذى اعتمل داخل العجوز.. فيتفقان على قبول التحدى !.. وبقدر ما تبدو الدوافع الاقتصادية والاجتماعية لعودة روكى مهلهلة بقدر ما تبدو الاستجابة للاستفزازات مفتعلة.

وكما قدم الفيلم مشاهد مسرفة العدد والطول لروكى وهو يعمل فى المجزر، يعود فيقدم مشاهد مسرفة العدد والطول لروكى فى المستشفى إلى جانب زوجته.. فأدريان الرقيقة، الحانية، تصاب بالإعياء فى محل بيع الطيور والحيوانات الأليفة وتنقل إلى المستشفى حيث تضع مولودها بعد ثمانية شهور..وفى غيبوبتها الطويلة يجلس إلى جانبها روكى، يحدثها مرة وهى لا تسمع، يركع ويصلى من أجلها، يقرأ لها خواطر من تأليفه، ينظر لها بحنان، ثم يعيد الفيلم نفس المشاهد.. مرة اخرى !

وفى الوقت الذى يقوم فيه ابوللو بأرقى انواع المران، يبدو روكى متعثرا، بطىء الحركة، ثقيل الوزن، مهموما، أقرب إلى الضياع وفقدان الذات.. وأخيرا، تفتح أدريان عينها...وبعد أن ترى وليدها مع روكى الذى يراه لأول مرة أيضا، تقول له "فلتفز" فترتفع روحه المعنوية، ويبدأ فى المران بإخلاص وجدية.

فى مشاهد التدريب يصل سلفستر ستالوني إلى حالة فريدة من الإعجاب



لقطة من فيلم «روكى٢»

بالذات.. فهو يستعرض مفاتنه الجسمانية ولياقته البدنية فى كافة الجيستات الممكنة.. فمرة يصور نفسه مبرزا عضلات صدره الضخمة يرفع الاثقال، ومرة عضلات ذراعه المفتولة وهو يلعب الضغط على ذراع واحدة، وثالثة وهو يجندل ملاكما تلو الاخر، وأخرى وهو يقفز الحبل بسرعة فائقة، ويبدو فى أكثر من لقطة بجسمه الفارع كحقيقة وحيدة ووراء الأفق الممتد بلا نهاية اثناء الغروب.. وهو ينهى مجموعة المشاهد المتغنية بالذات بمشهد طويل يجرى فيه طويلا حيث يطارده مئات المعجبين بفنه ليقفز فى الفضاء قفزة عالية صائحا فى حماس وبهجة حيث يثبت الصورة فترة من الزمن.

وقبل بدء المباراة الفاصلة، يتفضل الفيلم بمنح ابوللو عدة لقطات سريعة، يبدو فيها البطل منفعلا أشد انفعال.يقف أمام مرآة، يحرك أقدامه ويديه بسرعة مستجلبا شيئا من الدفء والحرارة..فى نفس الوقت ينادى روكى على الكاهن الذى يطل عليه من خلال نافذة فيطلب منه أن يباركه وأن يصلى من أجله لكى يفوز فى المباراة

المصيرية، فيلبى الكاهن الطلب.. ويتجه روكى إلى الملعب المكتظ بالجمهور حيث يصلى ثانية..وعلى حلقة الملاكمة، وبسرعة، يصلى روكى صلاة أخيرة.

إذن فقد وقع سلفستر ستالونى، فيما يقع فيه الممثل عادة، عندما يكتب السيناريو، ويخرج الفيلم لنفسه، فروكى ليس أكثر من "البوم" صور خلابة "للفحل الايطالى" وقد أضفى صانع الفيلم على نفسه كافة الأبعاد والقيم والهالات "الشعبية" التى ترضى المهاجرين عموما، والمهاجرين الإيطاليين على نحو خاص..فهنا يبدو روكى منتميا إلى قاع المجتمع، إلى شارع المهاجرين حيث يغنى له بعض الشباب أغنية ايطالية ليلة زواجه ,وهو لا علاقة له مع السادة أو الاثرياء أو اصحاب المصانع والمؤسسات.. فمعارفه وعلاقاته محدودة، قاصرة على أبناء بلده وطبقته، وهو يشق طريقه بذراعيه وبقوته البدنية فحسب، وتحتل الأسرة عنده مكانا رفيعا، فهو زوج بالغ الرحمة والاخلاص يربط حياته ومصيره بحياة ومصير زوجته ويتميز سلوكه بالاستقامة، فهو لا يشرب ولا يدخن ولا يخادع ولا يلتفت نحو النساء وهو متدين تماما، يؤمن بقوة الصلاة وأثرها على تسديد الخطى ونجاحها.. وهذه كلها صفات تجعل من سلفستر ستالونى بطلا شعبيا محبوبا ومفضلا للمهاجرين عموما والايطاليين خصوصا.

ومع التوحد بروكى الذى سيخوض معركته الحاسمة يتلاشى الخط الفكرى القائل بأن هذه الرياضة القاسية إنما تعبر عن وحشية مجتمع كامل.. فهنا يصبح للاندماج الكامل مع البطل نتيجة واحدة هى الرغبة فى أن ينتصر، وأن ينتصر مهما كانت الظروف.

وتبدا المعركة، وهى تمثل اهم واقوى ما فى الفيلم، هى إلى المجزرة اقرب ومنذ الجولة الاولى يهمس روكى لرجاله قائلا "لقد كسر انفى... لقد كسر انفى مرة ثانية"..وفى الجانب الآخر من الحلقة، يهمس ابوللو بدوره قائلا " إنه خطر... إنه خطر جدا"، ويشرع الاثنان فى الجولة الثانية.. كلاهما يدرك، فى قرارة نفسه، أنه يواجه قوة لا يستهان بها، ومن بين صراخ الجمهور الوحشى نستمع لنفس الكلمات السادية التى استمعنا لها فى البداية "اقتله".. "إقض عليه"..ويثبت المخرج عدة صور للوجوه البشرية التى أصبحت نهبا للانفعالات الحادة المروعة فهذا مدرب روكى العجوز يعيش اللكمات كلها، لكمة لكمة، يجأر بالصراخ طالبا من تلميذه أن يغير أسلوبه كما اتفقا، وأن يستخدم ذراعه الاخرى..وهذا مدرب أبوللو وهو على حافة الجنون يهيب بتلميذه أن يخرج من دائرة الحصار المدمرة وأن يبتعد عن

الأركان حتى يفلت من خطورة روكى الجريح المنهك، الذى لا يتوقف عن الهجوم.

وفى الجولات الاخيرة، يتهالك الخصمان تزداد الكدمات وتتورم العيون وتنزف الدماء.وفى الجولة الخامسة عشرة يبدو روكى كما لو أنه لا يرى غريمه، ويبدو أبوللو كما لو كان لا يقوى على الوقوف.. وبينما يزداد هياج الجمهور الوحشى يوجه كلاهما ضربات نهائية، يضعان فيها بقايا قوتيهما، ضد بعضهما حيث ينهار الاثنان ويبدأ العد..وبعناء شديد يستجمع روكى كل ما تبقى له من ارادة ليستنهض نفسه ويقف على قدميه.. ويرفع الحكم ذراعه معلنا فوزه ببطولة العالم.

وهنا ايضا لا يفوت سلفستر ستالونى أن يضفى هالة من النبل على روكى الذى يتحدث بطريقة الفرسان معربا عن شكره لأبوللو الذى أتاح له فرصة اللعب معه..وشكره أيضا لمدربه العجوز الذى أتاج له فرصة النصر.. وفى النهاية يهدى هذا النصر لزوجته ادريان.

وينتهى الفيلم بنفس نهاية فيلم "روكى" فوجه بطل العالم يشى بالآلآم التى يعانيها وبالثمن الفادح المدفوع فى النصر، فالدم يغطى معظم ملامح الوجه، الأنف مكسور، الأورام والجروح تشوه العينين والشفتين صورة بائسة للشقاء وسط الإحتفال بحلاوة النصر.

والآن، فى الحصاد النهائى للفيلم، لن تجد إلا الربع الأخير من الفيلم، يحظى بقيمة فنية عالية، فالإيقاع المتدفق وحركة الكاميرا التى تبدو أقرب إلى العين البشرية تريد أن ترصد مسار المعركة، وجمل الحوار السريعة، الموحية، المليئة بالدلالات والمكياج الدقيق المعبر عن المعركة على الوجهين، والمؤثرات الصوتية للجمهور الصاخب، المجنون، والتثبيت على بعض اللقطات، والانتقال السريع لأثر المباراة كما يعتمل على وجه ادريان التى لا تستطيع النظر إلى شاشة التليفزيون، بينما يطفىء أخوها أنفعالاته الحادة بكؤوس الخمر، والعودة السريعة الى حلقة الملاكمة لمتابعة المجزرة، الإضاءة الطبيعية للكشافات التى يظهر فيها الجمهور ككتلة واحدة، لها آلاف الرءوس..هذه الأمور كلها، تجعل لهذا الجزء فى الفيلم قيمة خاصة.. قيمة لا تتوفر للأجزاء الاولى من روكى، ذلك أن رغبة سلفستر ستالونى فى أن يسود الفيلم كله جعلته يقدم نفسه، بلا ضرورة، فى كل مشهد، وأن يحتكر لنفسه عشرات اللقطات المتأنقة، الأمر الذى أثر على إيقاع الفيلم فجعله يصل فى بعض المناطق إلى درجة خطيرة من السكون الممل.

إن "روكى٢" يعد نموذجا للفيلم الذى يتعلق بأهداب فيلم سابق، يحاول أن

يحاكيه، وأن ينسج على منواله..ولكنه وإن كان فيه شيء من الفيلم الأول، إلا أنه يأتى فاقدا لما يحتويه العمل الأصلى من نضارة وجدة، فى الوقت الذى لا يضيف شيئا له قيمة تستحق التنويه.

«سفر الرؤيا» (1979)

«نهاية العالم الآن»... نهاية العالم... لمن؟

عادة...يرى المهزوم سواء كان فردا، أو طبقة، أو نظام، أن هزيمته ما هى إلا هزيمة للإنسانية كلها، وأن نهايته نهاية للتاريخ، والحضارة، وأن أفوله هو أفول العالم...إن الأدب أو الفن المتشائم، القاتم، السوداوى غالبا يظهر وينتشر فى أعقاب الهزائم... فبدلا من أن يواجه الفنان واقعه المتداعى باحثا عن أسباب الإنهيار، يلجأ إلى تحويل الواقع البائس إلى قانون عام، أبدى، فلا يرى وهو غارق فى عجزه، فى المسيرة البشرية منذ فجر التاريخ إلا سلسلة من الكوارث والعبث واللاجدوى، ولا يرى فى حياة الإنسان إلا رحلة تعيسة، لا فكاك فى نهايتها من الموت.

"**أبوكاليبس**" أو "**سفر الرؤيا**" أو "**نهاية العالم... الآن**" Apocalypse now عنوان متنوع الألفاظ لفيلم المخرج الأمريكى **فرانسيس فورد كوبولا**، المبهر فنيا، المحير فكريا، والذى تضاربت حوله التفسيرات، مما أزاد المتفرج إرتباكا، وإن كان الترحيب هو الطابع العام للكتابات العربية التى إستقبلت الفيلم والتى قيل فى بعضها «لم أر فى حياتى مخرجا يستخدم النار والدخان بدرجات الضوء المختلفة، والعتمة المتفاوتة بمثل هذا الإبداع، لم أر مثل هذا التشكيل المذهل لهذين العنصرين بكل هذا القدر من الفطنة والحس الفنى المتوقد... تتوالى سطور النار والدخان ترسم لعين المتفرج عملا مذهلا للغة مرئية وصلت حد الإعجاز».

وبعيدا عن الإنبهار بالنار والدخان وبعد إنحسار سحر المشاهدة الأولى، يليق بنا أن نتأمل الفيلم، ثانية، على نحو هادئ... "**نهاية العالم.. الآن**" (١٩٧٩) لا يتعرض مباشرة إلى هزيمة أمريكا فى فيتنام، على الرغم من أن مخرجه كوبولا يقول أنه "يقدم فيتنام نفسها ".فليس فى الفيلم منتصر أو مهزوم، ولكن الفيلم، يمتلىء بروح الهزيمة، لا يحللها ولا يبحث عن جذورها، بل يترك الإحساس بها كقدر، يتسرب إلى نفس المتفرج مع توالى المشاهد.

يقول كوبولا، فيما يشبه الإعتراف "لقد صنعنا الفيلم بالطريقة التى صنعت بها أمريكا الحرب فى فيتنام... لقد كان هناك الكثير منا، وكثير من الجنود والأجهزة وقليلا قليلا يحتوينا الجنون. لقد كنت أعتقد أننى أصنع فيلما عن الحرب. وظهر لى أن الفيلم هو الذى يصنعنى وأن الغابة هى التى تصنع الفيلم ".

وربما كان فى كلام كوبولا ما يفسر مغزى غموض الفيلم، وتشوش أفكاره، وإبهام العديد من مشاهده. فلا يمكن، بداية، أن تصنع الغابة فيلما، ولكن من الممكن أن تطغى مادة العمل على رؤية الفنان، وهذا ما حدث، بشكل ما، بالنسبة لهذا الفيلم، ففى مواقع التصوير بغابات الفلبين، نحى كوبولا أفكاره المسبقة وبدأ يقود رجاله دون أن يعرف بدقة إلى أين؟ وكانت النتيجة الآف من أمتار أشرطة التصوير، يبلغ زمن عرضها، أكثر من ست ساعات، وقف المخرج أمامها حائرا، بل وامتدت حيرته إزاء النهاية التى غيرها ثلاث مرات، وهو موقف يعبر بدقة عن اضطراب العمل الفنى، فى تفصيلاته ومساره، مما يؤدى بالضرورة إلى العجز عن وضع نهاية محددة واضحة، حتى ولو كانت نهاية مفتوحة. فالنهاية المفتوحة لا تعنى العجز عن وضع نقطة أخيرة للموضوع، ولكنها قد تكون متمشية مع روح العديد من الأعمال التى تبدو معها هذه النهاية كضرورة فكرية وفنية، الأمر الذى يختلف تماما عن حالة كوبولا الذى وزع فيلمه بثلاث نهايات مختلفة.

مع هذا، يظل لـ"**نهاية العالم... الآن**" أهمية أولية كبيرة، يكتسبها من خارجه، عندما يقارن بالعديد من الأفلام الأمريكية التى تعرضت لحرب فيتنام، على نحو يروج بشكل أو بآخر، لوجهة نظر البنتاجون، مثل "**البريهات الخضراء**" الذى يقول عنه مخرجه **جون واين** فى رسالته للرئيس **جونسون**، والتى يطلب فيها المساعدات المادية اللائقة، إن الفيلم "يحكى قصة مقاتلينا فى فيتنام بالمنطق والعاطفة...نريد عملا يستثير الشعور الوطنى لدى الشعب الأمريكى، هذا الشعور الذى كنا نحسه فى هذا الوطن من قبل. فخلافا لما جرى فى حروب سابقة فإن حرب فيتنام لم توحد

الأمه ضمن إطار القضية المشتركة بل على العكس مزقتها"..ولنا أن نتخيل طبيعة الفيلم من موقف مستشارية جونسون التى علقت على السيناريو بقولها "إذا أنجز الفيلم فإنه سيقول الأشياء التى نريد أن نقولها".

فيلم "**نهاية العالم... الآن**" يختلف تماما عن "**البريهات الخضراء**" كما يختلف عن "**إذهب وأخبر الإسبرطيين**" للمخرج **تيد بوست** الذى يدعى أن مجازر الحرب لم تكن إلا بين الفيتناميين الجنوبيين القساة، والشماليين الذين لا يقلون قسوة، بينما لم تكن المسألة بالنسبة للأمريكيين أكثر من ورطة..وبالمثل يختلف فيلم كوبولا عن فيلم **سيمينو** المتلىء بالإفتراءات والمسمى **«صائد الغزلان»** والذى يقدم صورة بشعة، متجنية، لثوار فيتنام، الذين يقامرون بوحشية على رءوس الأسرى الأمريكيين، فى لعبة وهمية اسمها "الروليت الروسى".

و إذا كان كلام البنتاجون يعطى، مبدئيا، بعض الضوء على الأفلام، فربما كان من المفيد أن نقرأ تعليق البنتاجون على سيناريو "**نهاية العالم.. الآن**" عندما تقدم به كوبولا طالبا المساعدة، "هناك قليل من المنطق فى تقديم المساعدة لفيلم فلسفته هجائية ويتناول فكرة الجندى الأمريكى المريض نفسيا، والبنتاجون يرفض بشدة المهمة التى أرسل بها الكابتن ويلارد مع الأوامر الصادرة له بتصفية الكولونيل كيرتز لأنه إنشق عن القيادة الأمريكية، وأنه لو حدث لأحد الكولونيلات ما حدث لـ كيرتز فإن القيادة العسكرية ستحاول إعادته للمعالجة الطبية بدلا من إعدامه لذلك فإن تقديم المساعدة يعنى الموافقة على فكرة الفيلم وأحداثه"٠

إلى جانب أهمية الفيلم، التى يكتسبها من خارجه...من موقعه بالنسبة للأفلام التى تتعرض لحرب فيتنام، ومن موقف البنتاجون منه، يتمتع الفيلم بقيمة ذاتية، فهو يترك فى نفس المشاهد شحنة كبيرة، من المشاعر المتباينة، إن لم تكن متضاربة، كما أنه يثير العديد من التساؤلات، وهو أمر مطلوب ومفيد أيضا، حتى إذا كانت النتيجة هى اكتشاف بعض الثغرات فى بناء الفيلم، وبعض الاضطراب فى رؤية مخرجه، والتى يغلب عليها الطابع العدمى، ولم يشعر فيها، أو يعترف، بالجانب الفيتنامى... أضف إلى هذا أن "نهاية العالم... الآن"عمل مركب، يستند إلى العديد من الأعمال الأدبية والثقافية، فى معرفتها وتتبع إستفادة الفيلم منها يجعلنا نسبر أغواره، ونتفهمه، وبالتالى نقيمه بعيدا عن الإنبهار بلوحات "النار والدخان"... فلنحدد العناصر التى أستبقاها من "**قلب الظلام**" للروائى الإنجليزى، البولونى الأصل **جوزيف كونراد** وقصيدتى "**الأرض الخراب**" و "**الرجال الجوف**" للشاعر الإنجليزى

الأمريكي الأصل **ت.س.اليوت**، وثمة أصداء من «**سفر الرؤيا**» آخر فصول الكتاب المقدس الذى كتبه **يوحنا** تلميذ المسيح، فضلا عن كتابى الأنثروبولوجيا «**الغصن الذهبى» لجيمس فريزر** و «**من الطقس إلى القصة الخيالية» لجس وستون**.

هيكل الفيلم هو نفس هيكل الرواية، فـ"**قلب الظلام**" تقدم الراوى مارلو وهو يحكى مغامرته الكئيبة بحثا عن كيرتز الغامض، الذى تضاربت حوله الآراء، والفيلم أيضا يقدم الراوى ويلارد وهو يستعرض رحلته الكابوسية من أجل الوصول إلى كيرتز الذى خرج عن الحدود المرسومة له... والذى صدرت الأوامر بالتخلص منه.

وإذا كان بعض النقاد قد ربطوا بين رحلة مارلو فى نهر الكونجو، ورحلة إيناس إلى الجحيم كما صورها **فرجيل**، فإن رحلة ويلارد أيضا التى تتطابق حلقاتها مع حلقات "قلب الظلام"، من الممكن إعتبارها رحلة أخرى إلى قلب الجحيم...وتختلف الرحلتان: زمنا ومكانا.فرحلة بطل جوزيف كونراد التى لم يحدد تاريخها بدقة، غالبا ما تمت فيما قبل القرن التاسع عشر، فى تلك الفترة التى اندفعت فيها أوروبا الشرهة لتنهب العالم من خلال شركاتها الإستعمارية التى تكونت وبدأت تمارس نشاطها الإجرامى منذ القرن السادس عشر... أما المكان فهو قارة افريقيا التى وجدت نفسها فجأة، مكبلة بأغلال رجل أبيض، لا يرحم.

ويحدد كوبولا مكان وزمان رحلته: قلب القرن العشرين، فى أدغال فيتنام...وتمتد إستفادة كوبولا من كونراد ليشمل ذلك الجو الخانق الذى تمثله "قلب الظلام" فى كلمات مارلو القليلة التى رددها عندما إنضم للعمل فى الشركة التجارية التى تمارس نشاطها فى القارة البعيدة، يقول "كان هناك فى الجو شئ ينذر بالسوء كنت كمن قبل أن يكون عضوا فى مؤامرة. لا أعرف كيف أشرح لكم بالضبط. كنت كأنى سأقوم بعمل خارج عن طريق الصواب".

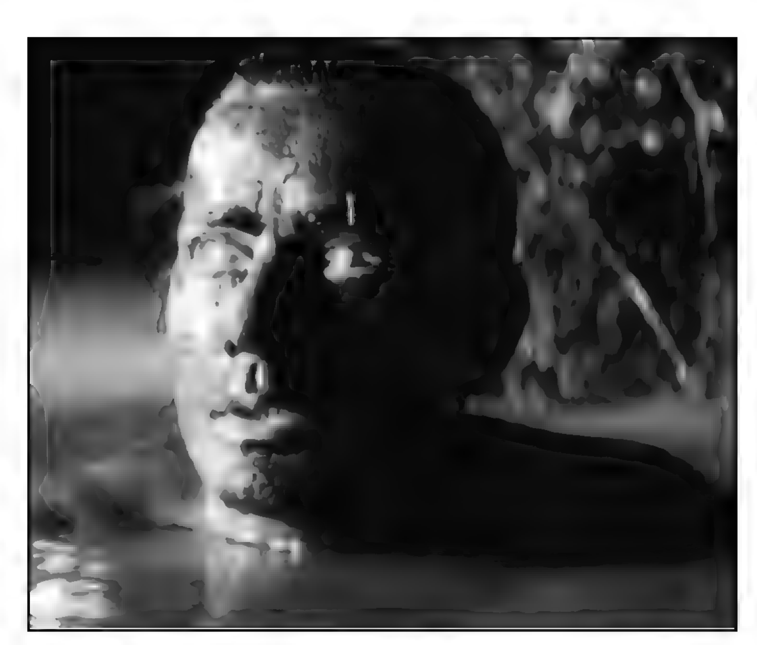
فى المشاهد الأولى من الفيلم يجسد كوبولا، سينمائيا، هذا الجو...ففى حجرة ضيقة، خانقة الحرارة، فى فندق بسايجون، يرقد ويلارد مستهلكا تماما، جسمانيا ونفسيا، بفعل الخمر التى تبدو رفيقه المدمر الوحيد فى هذا المكان الذى يكرهه، ويقتحم الحجرة جنديان من شرطة الجيش الأمريكى، يدفعانه تحت الدش قبل أن يقتاداه إلى مكتب غامض به بعض كبار رجال الجيش.. يكلفوه بمهمة خاصة، تآمرية فى المحل الأول، فعليه أن يتوجه بسرية تامة، إلى مقر الكولونيل كيرتز الذى إنفصل بقواته مكونا جيشا خاصا لا علاقة له بالمؤسسة العسكرية، وكون ما يشبه الدويلة الخاصة به، بعد أن فرض سلطانه على سكان منطقة كمبودية، وبدأ يمارس طقوسا

خاصة، وحربا خاصة... لذلك يجب التخلص منه، على ألا يعرف أحد أى شىء عن هذه المهمة.

وكما فى رواية كونراد، يستقل الكابتن ويلارد قاربا مع عدة رجال، فى طريقهم إلى أعالى النهر، وكما كانت رحلة بطل "قلب الظلام" "تشبه الحج الممل عبرتلميحات كابوس متعدد الأشكال، وفى كل مرحلة يدخل "حلقة جديدة من حلقات جهنم"..ولكن كوبولا، وهو يقدم وحشية بعض جنرالات الجيش الأمريكى، يتجاهل، أو يكاد ينسى، طرفا آخر فى الصراع، الطرف الفيتنامى، فالطائرات الأمريكية التى تبدو كطيورعملاقة، فى افتتاحية الفيلم، تفرغ حمولتها من النابالم لتمحو غابات كاملة من الوجود، كما تنقض على سكان قرية فتبيدها أو تكاد...حقا، ثمة فتاة وحيدة من الفيت كونج تطالعنا وهى تلقى بقنبلة يدوية داخل طائرة هيليكوبتر فتحرقها، وسرعان ما تلقى مصرعها بوابل من الرصاص، وفى مقابل هذه الثائرة الفيتنامية يبدو الجنرلات كورثة للكاوبوى من حيث القدرة على المواجهة وعدم الإكتراث بالموت والميل لتحقيق المزاج الفردى تحت أية ظروف، وهذه الصورة، عندما تتأملها جيدا، تجدها تحمل نوعا من الإثارة والتبجيل...إن الأثر النهائى الذى تتركه مشاهد الحرب المتناثرة فى الفيلم، بما فيها مشهد جسر لولونج الدموى، بما يحمله من نار وفوضى وصراخ ألم ومقاومة بعض الفيتنامين تنتهى بإسكاتهم جميعا، وهو أن الجيش الأمريكى قوة باطشة لا يكاد يحدها حدود!. الأمر الذى يتناقض تماما مع وقائع التاريخ القائلة بأن هذا الجيش قد هزم حقيقة... بكل ما تحمله كلمة هزيمة من معنى.

بالطبع لا يمكن مطالبة كوبولا بأن يصور هزيمة الجيش الأمريكى فى فيتنام، ولكنه طالما تعرض للحرب الفيتنامية، وطالما أعلن أن فيلمه، هو فيتنام نفسها، فإنه بالتالى يصبح لزاما عليه، مراعاة للصدق، أن يصور طرفى الصراع بنوع من الإتزان، أو على الأقل، ألا يكتفى بتصوير القوة الأمريكية كوحش مطلق السراح، لا يمكن كبحها أو مواجهتها، فلولا قوة وصمود الطرف الآخر لما كانت الهزيمة، ولما كان الجنون، ولما كان الفيلم كله.

إستفاد كوبولا من هيكل رواية كونراد وأجوائها الكابوسية، ولكنه تجاهل أمرين جوهريين، وهما اللذان يمنحان "قلب الظلام" قيمتها كواحدة من أهم الروايات التى تكشف بشجاعة وجلاء عن النزعة الإستعمارية البشعة اللا إنسانية لمعظم الدول الأوروبية السائرة فى فلك النظام الرأسمالى، فضلا عن موقف كونراد من كيرتز ذلك



لقطة من فيلم «نهاية العالم الآن»

المجنون المنحط التعس، الذى تمكنت منه غريزة الملكية، فأصبح يريد أن يملك حتى الغابة والبشر، وهو يطالعنا فى آخر الرواية مريضا، مشوها، يزحف كالحيوانات على أربع، رافضا مغادرة المكان الذى اعتقد أن وضعه فيه أقرب إلى وضع الآلهة...إن كونراد بهجائية بارعة، يعبر عن روح الإستعمار، ويقدم نبوءة، موحية، بمصيره.

مارلو، بطل "قلب الظلام" وهو يتوغل بقاربه إلى أعلى النهر، بحثا عن كيرتز لا ينسى لحظة واحدة، تلك الشركة الأوروبية، والتى ساهمت فى تكوينها أربع دول أوروبية، والتى أقامت محطاتها التجارية فى كل مكان استطاعت الوصول إليه فى القارة ويقول" كانت كلمة العاج ترن فى الجو، كانوا يهمسون ويتألهون بها، ويخيل للمرء أنهم يصلون للعاج.كانت تهب على المحطة كلها عفونة الجشع الغبى كالعفونة التى تصدر عن جثة ما ".

أما فى فيلم **«نهاية العالم... الآن»** فإن كل شيء يكاد يكون غامض الدوافع. الحرب تبدو كما لو كانت نوعا من الجنون، بلا أسباب معلنة أو مستترة، هى حرب فحسب، لذلك فالفيلم يأتى بالغ الفقر والهزال من ناحية قدرته التحليلية والتفسيرية، وهنا يحق لنا أن نتساءل إذا ما كان كوبولا الذى ظل يطالب البنتاجون والرئيس

كارتر بمساعدته ماديا، قد تستر أو تحاشى الخوض فيما وراء الصور الكابوسية التى يعرضها، والتى كانت بالضرورة ستبين من المعتدى فى هذه الحرب ومن المعتدى عليه... وربما أحس كوبولا أو كان مدركا لنقص النظرة السياسية فى فيلمه فكتب فى بيانه الذى وزع فى **مهرجان "كان"** ١٩٨٠ فى فقرة مستقلة، يقول أنه كان يريد أن يتجاوز حدود فيتنام، وأن يكون من الممكن أن يدور فى أى مكان أو أى زمان آخر، حيث الحضارة فى مواجهة البدائية"، وهذا الكلام الخطير، يحتاج إلى مناقشة تفصيلية، فى نهاية الدراسة، ولكن ما يهمنا هنا هو الإشارة إلى أن هذا التعميم الذى يلجأ إليه كوبولا، يأتى على حساب المعرفة، والحقيقة، كما يأتى لتبرير الخوف أو العجز عن النظر فى عين الواقع، أو التاريخ القريب الذى لايزال ماثلا أمامنا.

ونتيجة لطمس أسباب الحرب، وتغييب الطرف الفيتنامى، بدا جنون كيرتز بلا مبرر أو مغزى وبلا دلالة ايضا...إن أسلوب كوبولا المتسم بطابع واقعى طوال الفيلم، يتغير عندما يصل الكابتن ويلارد إلى مشارف منطقة كيرتز، حيث يصبح الأسلوب أقرب إلى السريالية، بكل ما تعنيه السريالية من غموض وإنعدام منطق وضباب وظلال، فلا يمكنك فى هذا الجزء أن تميز بين جنود كيرتز الأمريكيين والسكان الأصليين، ولا يمكنك أن تتبين تفاصيل المكان، ولا ما يدور فيه من وقائع وأحداث. ولا سبب قطع هذا العدد الكبير من الرءوس البشرية، وتعليقها على الواجهات الخارجية لقفص ضخم، فى مشهد كابوسى مروع......لقد وجد كوبولا فى غموض السريالية منفذا يدارى به عجزه أو تحاشيه المتعمد للخوض فى أية تفسيرات سياسية كانت ستؤدى حتما إلى إدانة صريحة وواضحة لأحد طرفى الصراع.

كان من المنطقى أن يجد كوبولا فى قصائد **اليوت** العديد من العناصر التى تتلاءم مع عمله، وتجعل "نهاية العالم.. الآن" يبدو أكثر غنى و أشد تأثيرا، كما تضفى إحساسا، كاذبا، بعمق وشمول رؤية الفيلم وتماسكها.

كتب اليوت «**الأرض الخراب**» عام ١٩٢٢، بعد خروج أوروبا من الحرب العالمية الأولى جريحة، دامية. فالحرب التى قامت لأسباب إستعمارية فى جوهرها، والتى دفع ثمنها شباب العالم، لم تضع نهاية للنظم النهمة، بل إزدادت شراهة هذه النظم التى بدأت تستعد، محمومة، لحرب عالمية ثانية ستندلع خلال عقدين من الزمن...وفى الوقت الذى وقف فيه العديد من الشعراء والكتاب ضد النظم المعبرة عن مصالح طبقات تريد

أن تمد مخالبها إلى شعوب بعيدة، بعد أن قهرت شعوبها، وقف اليوت يائسا، مستسلما، يرثي الحاضر والماضى والمستقبل... وفى "الأرض الخراب" يرتد من الحاضر المظلم، بواقعه القاتم الحزين، إلى الماضى بأساطيره الوحشية، ثم يعود، مرة اخرى، إلى الحاضر حيث المدن الزائفة، القذرة، وحركة الجموع البشرية التى بدت لعينيه فاقدة الوعى والإرادة ولا توحى فى حركتها إلا بأنها فى طريقها إلى الموت...إن العالم عند اليوت ليس أكثر من كونه "مملكة الموت"، تتسم ملامحه بالشر والخوف والدمار والقلق. وهذه الملامح غير قابلة للتغير، فهى أقرب إلى اللعنة، لا فكاك منها، وهى تبدو قدرا، يلازم الحياة البشرية سواء فى الماضى أو الحاضر أو المستقبل.

وجد كوبولا فى تعميمات اليوت مخرجا لمناقشة ملابسات و أوضاع الحرب الفيتنامية وبالتالى تجاهل نتائجها، وتعمد تقديمها كما لو كانت قدرا أو لعنة، وكما لو كانت من طبيعة الأشياء... ومن جهة أخرى وجد كوبولا فى معرض صور اليوت للأرض الخراب العديد من التفاصيل التى استفاد بها فى تكوين لقطاته ومشاهده، ففى الجزء الأخير من الفيلم، عندما يصل ويلارد إلى موقع كيرتز الغارق فى الضباب، بعد أن ترك آخر المواقع الأمريكية التى تسيطر عليها أصوات الإنفجارات، نتبين بصعوبة، جموع محتشدة، مختلطة المعالم، أقرب إلى الموتى أو التماثيل الجامدة المتحجرة، يبدو ويلارد كما لو كان وجد نفسه فى زمن مضى، حقبة تاريخية قديمة، بطقوسها، وغموضها، ومعبدها البوذى المهجور، الآيل للسقوط... والمشهد، فى روحه وبعض تفصيلاته، يذكرنا بمقطوعة اليوت القائلة:

«ما هذا الصوت الذى يدوي فى الفضاء
ما هذه الجموع المتناثرة ؟ لقد احتشدت
على السهول التى امتدت فيما لا نهاية
تتعثر فى شقوق الأرض
لا يحدها سوى الأفق المترامى
وما هذه المدينة المقامة على الجبال
بفجواتها وإنفجاراتها المدوية فى الفضاء
الأبراج قد تداعت وهوت
وأورشليم وأثينا والإسكندرية
وفيينا ولندن
كلها خيالات و أوهام»

وإذا كانت "**الأرض الخراب**" تقدم فيما تقدمه، معرضا للحضارات الإنسانية، كخرابات، فإن "**الرجال الجوف**" تكمل يأس "الأرض الخراب"، فهى مونولوج داخلى أو مناجاة فردية، تنظر إلى المكونات الهشة لدخيلة الإنسان العصرى، كما يراه إليوت..ويردد كيرتز كوبولا قبل أن يلقى مصرعه، مطلع "الرجال الجوف" كما لو كانت الحكمة الوحيدة والأخيرة التى استخلصها من حياته، ومن تجربته كلها:

«نحن الرجال الجوف
بالقش حشينا
نميل معا
وقد امتلأت رءوسنا بالقش
واأسفاه

وحين نراجع ملف القائد المنشق كيرتز والذى تسلمه الكابتن ويلارد من المخابرات العسكرية، وحفظه عن ظهر قلب لن نجد سوى معلومات هزيلة لا تفسر شيئا، فهو من الناحية الإنسانية، رب أسرة ناجح، ومن ناحية العمل، تعتبره القيادة احد الجنرالات الذين أدوا خدمات جليلة للجيش الأمريكى، وأنه أظهر قدرات وكفاءات ملفته للنظر فى العديد من المواقف، وحصل على مجموعة نياشين رفيعة، ولكنه بسبب ما أقدم عليه من إنفصال عن الجيش ليقيم دويلة من بقايا جنوده وسكان المنطقة الكمبودية، يتهم بالجنون، ويصدر عليه الحكم بضرورة التخلص منه... ونحن، لن نراه أكثر من دقائق قليلة، لا تتيح لنا أية معرفة به، خاصة، وهو رجل المذابح، يستسلم، بلا أدنى مقاومة، لضربات الكابتن ويلارد التى تصيب عنقه بلا رحمة، ولا يكاد يعلق بذهن المتفرج إلا القائه البديع لمطلع "الرجال الجوف" وترديده لكلمة "الرعب...الرعب"... ويحق لنا أن نتساءل عن هذا الرعب الذى يتحدث عنه القائد الموهوب. من الصعب تصديق أن يكون بسبب بشاعة المجازر التى أقامها الجيش الأمريكى للفيتناميين، خاصة و أنه يذكر "أن الحساب و إصدار الحكم على أنفسنا هو الذى هزمنا..كان يجب أن نتعلم من الأعداء كيف نضع المشاعر والعواطف جانبا و أن نقتل دون عاطفة ودون حساب... إن للرعب وجها علينا أن نصادقه قبل أن يهزمنا"...إذن فالأقرب للمنطق أن يكون رعب كيرتز بسبب عنف المقاومة الفيتنامية التى حطمت كافة الحسابات القائلة بحتمية النصر الأمريكى، وهو الأمر الذى لم يظهر أبدا فى " نهاية العالم... الآن". لذلك فإن رحلة ويلارد الطويلة، القاسية، لكى يحل لغز الجنرال كيرتز تبدو، فى النهاية، بلا جدوى، فهى لا تفشل فى

حل اللغز فحسب، بل يبدو اللغز نفسه بلا معنى، إلا إذا إبتعدنا قليلا عن معاملة الفيلم كعمل واقعى، وبحثنا عن تفسيرات أسطورية، من خلال كتابى " **الغصن الذهبى**" لـ **جيمس فريزر** و"**من الطقس إلى الحكاية الخرافية** "لـ **جس وستون**.

يجدر بنا أن نشير إلى قيام **مارلون براندو** بدور كـيرتز، فلولا اسم الممثل الكبير لكان الفيلم محبطا، ومخيبا للآمال تماما، فإنتظار ظهور براندو، طوال الفيلم، جعل المتفرج يجلس متحملا ثقل رحلة ويلارد التى لا تخلو من إملال... حقا إن براندو فى دوره الصغير لم تتح له فرصة التألق، خاصة و أن كوبولا، زيادة فى التشويق، لم يقدم وجه براندو براسه الحليق، كاملا، إلا فى لقطات قليلة، واكتفى بأن يظهر أجزاء فقط من وجهه الغارق فى الظلام... ولكن الإحساس بوجود براندو القوى، العميق، هو الذى قلل الإحساس بالخيبة إزاء الحصاد النهائى لرحلة ويلارد، والتى لم تثمر إلا بعض الحكم الغامضة، المغلقة، العصية على الفهم، التى ينطق بها كيرتز قبل أن يلقى، مستسلما، مصرعه.

إذا حاولنا تفسير الجزء الأخير من "نهاية العالم...الآن" تفسيرا واقعيا، ستكون النتيجة ضد الفيلم تماما، وضد كوبولا أيضا...فلا يمكن لأى منصف أن يتقبل صورة الكمبوديين أو الآسيويين كما ظهروا بها...فإلى جانب طقسهم الوحشى فى تزيينهم للثور قبل ضرب عنقه بالسكاكين الطويلة، نفاجأ بأنهم يقدسون، أو بلفظ أدق، يعبدون كيرتز!...وبعد أن يلقى كيرتز حتفه على يد ويلارد، نفاجأ بأن القبيلة الكمبودية، ما إن ترى ويلارد خارجا من المعبد القديم، حتى تركع له، بكل خشوع كإله جديد. و كوبولا فى هذا، إذا نظرنا إلى هذا الجزء نظرة واقعية، سيبدو لنا متجنيا، مفتريا، يريد أن ينتقم من الشعوب الآسيوية على الشاشة، بعد أن قامت هذه الشعوب، فى التاريخ الذى لايزال ساخنا، بهزيمة الجيش الأمريكى.

يبقى أن تبحث عن تفسير أسطورى لهذا الجزء، من خلال كتابى جس وستون وجيمس فريزر، فربما نجد فيهما ما يلقى الضوء على هذا الجزء المظلم من الفيلم.

"من الطقس إلى القصة الخرافية" لـ جس وستون، يقدم فيما يقدمه وهو يتتبع منابع و أصول المعتقدات الدينية، بطقوسها المرتبطة بالزرع والجنى، أسطورة "**الملك الصياد**" القائلة بأن أرض هذا الملك الذى يقعده المرض، أصيبت بلعنة من السماء بسبب شرورهم ومعاصيهم.. وتمثلت اللعنة فى الزرع الذى أصيب بالجفاف، والأرض التى بدت مجدبة، والحيوانات التى لم تعد تلد أو تتكاثر...وتقول الأسطورة أن هذه اللعنة تزول إذا قام أحد الفرسان الشجعان برحلة طويلة، شاقة، يصل فى

نهايتها لقلعة الرجل المريض، وفى القلعة يطرح بعض التساؤلات ويحل بعض الألغاز المعقدة...عندئذ تذهب اللعنة عن هذه الأرض.

وربما تساعد هذه الأسطورة على فهم ويلارد، كفارس شجاع، يقوم برحلة كابوسية ليطرح الألغاز ويحل التساؤلات فيبعد اللعنة...وإستكمالا لمنطق الأسطورة سنجد شيئا من التماثل بين الملك المريض فى الأسطورة و كيرتز المريض فى الفيلم، ونكاد نلمس أبعاد اللعنة على هذه الأرض فيما نراه من حرائق و رءوس بشرية مقطوعة... ولكن بماذا نفسر هذه اللعنة؟...إذا فسرناها تفسيرا سياسيا، من خارج الفيلم، سنقول أنها نتيجة لمحاولة قهر الشعوب فى هذه المنطقة، وهى فكرة يتحاشاها كوبولا تماما، وإذا اكتفينا بالقول أن سبب اللعنة يرجع لشرور السكان، فما هى شرور هؤلاء السكان ؟ إن "نهاية العالم... الآن" لا يجيب، و إن كان يقدمهم كبدائيين، يعبدون، وهو أمر مدهش ويجافى الحقيقة ومثير للإستهجان، رجلا أبيض هو كيرتز، ما إن يقتل، على يد ويلارد، حتى ينتقلوا، هكذا، إلى عبادة القاتل الأبيض الجديد.

وإذا إبتعدنا، بحسن نيه، عن تفسير هذا الإنتقال الشعبى من عبادة هذا الرجل الأمريكى إلى ذلك الوافد الأمريكى أيضا، تفسيرا عنصريا، وحاولنا أن نرد هذا المشهد إلى أصول أسطورية، سنجد لها مصدرا فى أسطورة الملك الكاهن التى بحثها جيمس فريزر فى كتابه "الغصن الذهبى"، وهى أسطورة تتعلق بعادة ممارسة قتل الملوك التى انتشرت فى القبائل والممالك القديمة، فقد كان على الملك كاهن المعبد فى نفس الوقت، أن ينتظر ذلك الوافد الذى يفوقه قوة وشبابا لكى يقتله ويحل مكانه... فهل أراد كوبولا القول بأن العالم كله لايزال يعيش فى نفس المرحلة البدائية، بكل ما تحمله من وحشية، لا فرق بين امريكا وجنوب شرق آسيا، ففى الوقت الذى يقوم فيه الكمبوديين بذبح الثور، فى طقس وحشى، يقوم ويلارد، مندوب القيادة الأمريكيه، بذبح القائد، الملك؟ و فيلمه وهو يجسد نهاية العالم... لا يجد فارقا جوهريا بين البداية والنهاية.... مع مراعاة أن ثمة سلالة للملوك، ورثها الرجل الأمريكى بينما لاتزال الشعوب الأخرى تقوم بتقديم طقوس الولاء والعبادة للملك الأمريكى، مهما تغير اسمه.. وهنا يصبح علينا، حتما، أن ننظر إلى فيلم كوبولا على أنه أحد الأعمال التى تفوح برائحة العنصرية الكريهة، على الرغم من العطور الفنية التى حاول أن يخفى بها تلك الرائحة التى لابد وأن تنفذ إلى أنفك بقليل من التأمل.

أبشع أنواع السلوك فى الفيلم، يقوم به جنود سود !، ويقول كوبولا وبعض نقاده

المحبين، أنه يرمى إلى القول بأن القيادة الأمريكية كانت تتعمد أن تدفع بالجنود السود إلى الخطوط الأمامية، ولكن الأثر الذى تتركه هذه المشاهد فى نفس المتفرج هو الاقتناع بأن وزر الأعمال الوحشية يقع على الرجل الأسود، أكثر مما يقع على الرجل الأبيض.

لقد اختار كوبولا إسم **أبوكاليبس** عنوانا لفيلمه، وهو الإسم الأصلى "**لسفر الرؤيا**" الذى يحكى فيه القديس يوحنا عن رؤيته المرعبة بين الكوارث السبع واللعنات السبع، بما تشتمل عليه من صور وحشية، دامية، و إستفاد كوبولا من اليوت وفريزر و كونراد وجس وستون وقدم عملا مبهرا من الناحية الحرفية، كثيفا من الناحية الفكرية، ولكنه، بعيد عن التفاصيل، يحاول أن يثبت، بكل ما أوتى من قدرة أن "نهاية العالم... الآن" وهو فى هذا يبدو أمريكيا قبل أن يكون إنسانيا أو محايدا، أو منصفا، أو أى شىء آخر.

إن كوبولا وهو يضنيه الإحساس بالهزيمة، وأفول النجم الأمريكى، إزاء مقاومة عظيمة، منتصرة، لشعب صغير، يسحب الهزيمة على التاريخ و يجعل من أسطورة أفول القوة الأمريكية التى لا تقهر أفولا ونهاية للعالم كله، وهو فى هذا لا يرى أو يرفض أن يرى، أن الهزيمة لم تكن إلا لطرف واحد فى الصراع، بينما ثمة، فى الطرف الآخر من الصراع، منتصر يرى، عن حق، وعن جدارة، أن..."بداية العالم...الآن".

«الصحوة و الإشراق» (1980)

ميتافيزيقا... جديدة

كان من المفروض أن يكون عنوان المقال (**"صحوة الملكة الشريرة"** و **"النداء الغامض"**... **المزيد من الخزعبلات**)....ولكن إلى جانب طول العنوان وقف اسم المخرج الكبير **ستانلى كوبريك** حائلا دون وصف عمله المبهر فنيا، والذى يعتمد على فرضيات وغيبيات لا تخضع لمنطق، بأنه مجرد خزعبلات، ذلك انه يحوى عددا من التفصيلات والجزئيات التي تجعل منه عملا جديرا بالدراسة والمناقشة، و إن كان جوهريا يلتقى بالفكرة الأساسية التى ينهض عليها فيلم **"صحوة الملكة الشريرة"**، وهى الفكرة القائلة بإمكانية أن تعود أرواح الموتى، لتتقمص من جديد، أجساد الأحياء و أن تعبر، مرة أخرى، تجارب و أحداث الماضى.

مثل معظم الأفلام التى يتم تصوير بعض اجزائها فى مصر، تطالعنا فى "صحوة الملكة الشريرة"، المشاهد التقليدية التى تنغص علينا متعة المشاهدة، وتصيبنا بالألم... المصريون هنا مجرد عمال حفر يتابعون النشاط الهائل لعالم الآثار البريطانى **شارلتون هيستون** الذى قرر أن يكشف مقبرة الملكة كارا، وهم ينفذون أوامر المستكشف النابه و إن كان، لسبب ما، يواجه بإعتراض حارس آثار مصرى، يرفض رفع أحد أجزاء المقبرة، ولكنه يلقى مصرعه، بطريقة غامضة،

عندما يسقط من أعلى الجبل فيتهشم تماما... وثمة مصرى آخر عصبى المزاج جدا، يرفض نقل جثمان الملكة إلى لندن، ويقول كلاما فارغا عن العلم الذى ورثناه عن أجدادنا الفراعنة وهو يلقى مصيره البائس، بطريقة غامضة، تحت عجلات إحدى العربات، بعد خروجه ثائرا من متحف الآثار المصرية... وبعيدا عن الصورة التقليدية لمصر كجبال و آثار وكثبان رملية، وبعيدا عن صورة المصريين كمجرد عمال حفر حفاة، أو موظفين ضيقى الأفق، فلننظر إلى ما يقوله الفيلم.

عالم الآثار البريطانى يقرر البحث عن مقبرة الملكة كارا التى لم يرد ذكرها إلا فى كتاب عالم هولندى من القرن السابع عشر. المعلومات الشحيحة المتوافرة عنها ليست أكثر من كونها تمثل الشر الخالص. كانت حبيبة **أوزوريس** ! كيف؟ لا يجيب الفيلم، و أنها تزوجت والدها وهى تكرهه، تآمرت عليه حيث إغتالته بأن ألقت عليه بحجر ضخم، من أعلى الجبل أثناء إشرافه على بناء مقبرته، فأصاب رأسه ومات فى الحال... وشرعت تذبح الآلآف وتبدو لشعبها فى صورة امرأة خارقة القوة، وبعد وفاتها تعرض تاريخها لموجات متعمدة من الإهمال كما تعرضت آثارها للتخريب والفناء. ولم يبق منها فى النهاية إلا المعلومات القليلة الواردة فى الكتاب الموهوم للعالم الهولندى، وقبرها الذى طمست معالمه، ولكنه لايزال قائما فى مكان ما تحت جبل الأقصر.... وقد عقد العالم البريطانى العزم على اكتشافه.... ومع استمرار الفيلم سنتبين أن روحها لاتزال هائمة بنفس جبروتها الشرير، تنتظر من تحل فى جسده لكى تبعث من جديد.

بالنسبة لحياة عالم الآثار الخاصة نتعرف على زوجته الحامل، المنزعجة من نمو علاقته بمساعدته النشطة **سوزانا يورك**، والتى تشاطره الرغبة فى إكتشاف سر الملكة الغامضة... وبعد عمليات تنقيب عديدة، يكتشفان باب المقبرة. وتقرأ السكرتيرة بعض العبارات المبهمة، المكتوبة بالهيروغليفية على البوابة الحجرية، عبارات من نوع " لا تقترب من التى لا إسم لها وإلا ذبلت روحك وهلكت، إنها ستطلق الشر مرة أخرى على العالم، لا تقترب من التى لا إسم لها".....وتتردد فى الفيلم العديد من الجمل الضبابية التى تتحدث عن المطلق من الأمور مثل الروح والأزل والشر والأبدية والموت والطقوس والسحر، مما يعطى للفيلم جوا أسطوريا أو قل خرافيا، قد يبعد المتفرج عن مناقشته مناقشة عقلانية، وهو الأمر الذى أعتقد أنه مقصود، ويرمى له صناع الفيلم، ذلك أنهم يدركون فى ظنى أن أيه مناقشة منطقية قد تنسف العمل من أساسه.

عن طريق المونتاج المتوازى، المنفذ بكفاءة، نتابع ضربات المطرقة على باب المقبرة، فى نفس الوقت الذى نتابع فيه آلام الولادة المبكرة...كل ضربة مطرقة كما لو كانت ترتطم ببطن الزوجة التى تصرخ صرخات مروعة. تنقل إلى المستشفى...عملية الولادة تتوازى مع عملية فتح المقبرة. الطفلة تولد ميتة بعد محاولات إنقاذ غير مجدية. لكن فى اللحظة التى يفتح فيها عالم الآثارغطاء القبر تصرخ المولودة الميتة معلنة بداية حياتها وسط دهشة الأطباء وعجزهم عن إعطاء أى تفسير علمى لهذا الحادث الذى لم يكن لهم أو لنا أن نصدقه... ولكنه وقع أمامهم، وأمامنا !. وتقف الأم أمام طفلتها مضطربة العواطف، فهى تحس بشكل ما، أن هناك أمرا ما غير طبيعى.

بعد ثمانية عشر عاما من الأحداث الغريبة، سالفة الذكر، يقدم الفيلم نصفه الآخر...ابنة عالم الآثار مارجريت أصبحت فى مطلع الشباب، تطلب من والدتها المقيمة معها فى أمريكا، بعد إنفصالها عن زوجها، وزواج الأخير من سكرتيرته، أن تزور والدها فى لندن. وتعترض الأم إلا أن الإبنة ذات الإرادة الصلبة تصر... وتنفذ.

تصل برقية إلى عالم الآثار البريطانى تقول أن مومياء الملكة كارا بدأت تتحلل، ويذهب العالم منزعجا من أجل ملكته، وينقلها إلى لندن لعلاجها، ولكنه، يعود إلى القاهرة مرة ثانية، مع إبنته وخطيبها، مدفوعا بدوافع غامضة، لا هو ولا نحن، ولا صناع الفيلم، يعلمون حقيقتها... ويذهب الثلاثة إلى المقبرة، وفى مشهد مرعب ينفتح أمام الخطيب دهليز مظلم، ما إن يسير فيه حتى ينقض عليه شيء ما ليقتله، بآلة حادة، فيتدحرج على الأرض غارقا فى دمائه.

ويدخل عالم الآثار مع ابنته نفس الدهليز، يفلتان من الموت بإعجوبة... وفى نهاية الدهليز يعثر عالم الآثار على الوعاء الذهبى الذى وضع فيه قلب وأمعاء الملكة. وتقترب الإبنة مارجريت من والدها تتحسس صدره وتنظر بهيام فى عينيه، تبدو كما لو كانت ترتبط، أو سترتبط معه بعلاقة شاذة، وكل منهما يبدو واقعا فى أسر قوة غامضة.

فى لندن، تعترض زوجة عالم الآثار، سكرتيرته السابقة، على إحضار الوعاء الخاص بقلب وأمعاء الملكة، دون علم أو موافقة الحكومة المصرية... وبينما تنظر إلى المسألة كسرقة تهدد سمعة عالم كبير، ينظر هو للمسألة على انها عملية محتمة، لا يد له فيها، فهو مدفوع لها بقوة غامضة....وعندما تحاول الزوجة أن تعدم وعاء القلب والامعاء.تهب عاصفة شديدة على البيت، تفتح الأبواب وتطير الستائر، وتدفع الزوجة

نحو الشرفة، بل وتجعلها تسقط من عل، وتسقط فوق شريحة زجاج مدببة فتلقى مصرعها.!

مع النهاية، نفاجأ بأن العالم الإنجليزى الفاضل، يقوم بتلك الطقوس الخاصة بإعادة الحياة إلى الملكة الميتة، و إلى جانبه تقف إبنته، ومع إستمرار الطقوس تحدث تغيرات فى وجه الابنة حيث تكتسب ملامحها نفس ملامح الملكة الشريرة، وكما فى قصة كارا مع والدها، يسقط أحد الحوائط فوق رأس العالم فيموت فى الحال، وتصرخ الإبنة، ليس حزنا على والدها ولكن تعطشا للدم والقسوة والتجبر....وها هو ظلها الفظيع، شديد السواد يتحرك فوق الأنهار والبيوت والبشر.

استعرضت قصة الفيلم بشىء من التفصيل لأبين أنه من الصعب إن لم يكن من المستحيل أن نخضع الفيلم لأى منطق، ذلك أن أحداثه فى مجملها، تتفجر على نحو فجائى، بلا مقدمات، أو أسباب.... والبعض منها لا ندرى تفسيره على الإطلاق. فمثلا، من الذى قتل خطيب مارجريت فى الدهليز. إننا نرى كتلة مظلمة، تندفع نحو الضحية ممسكة بآلة حادة، لعلها سكين لامع، ترشقه فى قلبه... وينظر العالم و إبنته فى إتجاه هذا الشىء المظلم، وتنظر الكاميرا معهما، ولكن عبثا، فتوزيع الإضاءة يستخدم هنا لتجهيل وتعمية ما يستعصى على التفسير. وفكرة تقمص روح الملكة كارا لمارجريت تبدو أقل من أن تناقش مناقشة جادة. حقا إن بعض الكتابات تتحدث عن تقمص أرواح الموتى لبشر من الأحياء، لكن هذه الكتابات، فى العالم كله، وإن وجدت بعض القراء، إلا أنها توضع عادة فى أقل المراتب، وسرعان ما ينساها قراؤها، ذلك أنها تعتمد على السمع والنقل وتبتعد تماما عن المشاهدة والتجربة. و "**صحوة الملكة الشريرة**" مأخوذ عن رواية باسم "**جوهرة النجوم السبعة**" لكاتب روايات الرعب التى لا أهمية لها **برام ستوكر**.

وإذا نظرنا إلى الفيلم على أنه أحد الأعمال الرمزية، علينا أن نبتعد عن تفصيلاته لننظر إلى دلالته الكلية سنجد أنه لا يقول أكثر من أن الشر يأتى لنا من أزمان سحيقة، و أنه قوة مطلقة، لا يمكننا تحديد شكله أو مقاومته، و أنه لا يهيمن على حياتنا فحسب، بل ينشر ظله على مستقبلنا ....وهو بهذا يجعل من الشر قوة أعلى من إدراكات البشر، قوة تكمن فيما وراء الطبيعة، فضلا عن أنه يتستر على الشرور الحقيقية المحددة، القابلة للفهم والتحديد والتفسير، التى تعتمل فى حياتنا وعالمنا وواقعنا... أضف إلى هذا تلك الفكرة البائسة، المشبعة باليأس الكامل والتى تؤكد أن ظل الشر، القادم من جوف مقبرة فرعونية، سيعم العالم، وبالضرورة سيسيطر على المستقبل.

الإنتقال من "**صحوة الملكة الشريرة**" إلى "**النداء الغامض**" يعنى الإنتقال من عمل صغير، لمخرج نكرة، ليس له رصيد كبير، هو الإنجليزى **مايك نوبل** إلى عمل مركب، بالغ الخصوصية، لمخرج هام، تحظى أعماله بدراسات جادة من قبل النقاد سواء من باب الإعجاب الكامل، أو الرفض الذى غالبا ما يكون جزئيا...المخرج الأمريكى **ستانلى كوبريك**.

لم يأت اختيار ستانلى كوبريك لموضوع "النداء الغامض" مجاراة لموجة أفلام الرعب، والأرواح الهائمة، والخيالات الجامحة، والقوى الخارقة، التى بدأت تنتجها الأستوديوهات الأمريكية فى الأعوام الأخيرة، ذلك أن موضوع الفيلم و أجواءه، وغموضه، وبناءه المركب، المحير، المبهم إلى حد ما، كلها عناصر نلمسها فى العديد من أفلامه، بل هى تظهر بجلاء فى فيلمه الأول الذى قدمه عام ١٩٥٣ باسم "**الرعب و الرغبة**" و الذى يحدثنا عنه الناقد الإنجليزى **نورمان كيجان** بالتفصيل فيقول أن قصته تدور حول أربعة جنود هاربين، عليهم ان يعبروا غابة يحتلها الأعداء، ويتميز الفيلم "بالتتابع السريع لمشاهد الهرب المروع، و الإنتظار العقيم، والمحادثات غير المترابطة، والهلع والتكهن.... إن الفيلم يصبح أشبه بالأحلام وهذه السمات تجدها فى "**النداء الغامض**"، ويؤكد نورمان كيجان أن فكرة أول أفلام ستانلى كوبريك يعبر عنها بوضوح وبدقة، فى أبيات الشعر التى يلقيها راوية غير ظاهر، يقول فيها :

«والأعداء الذين يتقاتلون هنا لا وجود لهم.
اللهم الا إذا شئنا لهم الوجود.
و لأن كل ما يجرى الآن.
خارج حدود التاريخ.
و أشكال الخوف والريبة والموت التى لا تتغير.
هى وحدها دنيانا.
و هؤلاء الجنود الذين ترونهم
يتحدثون لغتنا ويعيشون عصرنا.
ولكن لا موطن لهم إلا الخيال»

وهذه القصيدة تعبر أيضا، بطريقة ما، عن أحدث أفلام كوبريك...ففى فيلم "**الإشراق**" The shining أو "**النداء الغامض**"، وهو عنوان مناسب إختارته شركة التوزيع، تطالعنا أشكال من الخوف والريبة والموت ويبدو الأعداء الذين يتقاتلون كما لو كانوا لا موطن لهم إلا الخيال .



لقطة من فيلم «اشراق»

تقول قصة **"النداء الغامض"** أن داد **جاك نيكلسون**، الكاتب يبحث عن مكان هادىء يستطيع أن يؤلف فيه، وهو يجد بغيته فى فندق ضخم لا يستقبل أى نزلاء طوال فصل الشتاء، فالجليد يعزله تماما عن العالم... يوافق أن يعمل فيه كحارس، و يأخذ زوجته موم **شيللى دوفا**، وطفلهما دانى... ويعلم الثلاثة أنه حدثت جريمة فظيعة فى الفندق منذ سنوات عندما قام أحد الرجال بقتل طفلتيه و زوجته ثم إنتحر...وفى الفندق، مع العزلة، تبدأ الهواجس والرؤى والخيالات تعتمل وتتراءى داخل عقول الثلاثة أنه حدثت جريمة فظيعة فى الفندق الأب، وبرغبة جنونية متزايدة فى التدمير، تصل إلى درجة مطاردة الزوجة والطفل ببلطة كبيرة لامعة النصل، وتدافع الأم عن طفلها، وعن نفسها، دفاعا مستميتا ويجرى الأب وراء ابنه فى المتاهة المحيطة بالفندق، وينجح الطفل فى تضليل والده الذى يتجمد فى الجليد بينما يعود الابن إلى والدته التى تغادر المكان معه، فى عربة كبير طهاة الفندق، الذى وصل بعد أن أدرك بحاسة ما، أن الأسرة فى مأزق، وهو يلقى مصرعه عندما ينقض عليه داد ليرديه قتيلا بضربة واحدة من البلطة.

لكن الفيلم يبدو أكبر و أوسع و أكثرتشعبا من هذه الأحداث الخارجية، أو على



لقطة من فيلم «اشراق»

الأقل، نحس بوجود قوة غامضة، خفية، مربكة ومحيرة، هى التى تتسبب فى هذه الأحداث وتحركها... فالفيلم فى أحد مشاهد البداية، يقدم ذلك اللقاء الغريب بين كبير الطهاة الزنجى والطفل حيث يدور بينهما حديث حول أمر ما، كلاهما يعرفه جيدا، كما لو كان بينهما تواصل غير منظور، وسيبدو الطفل، على طول الفيلم، كما لو كان يملك القدرة على التنبؤ و رؤية المستقبل، بل هو يسأل والده بوضوح : هل صحيح أنك قررت أن توقع الأذى بى و بأمى ؟ . يقول هذا قبل أن تبدأ حالات الهستيريا تنتاب الأب.

ويتأكد معنى التواصل بين الطفل والزنجى مرة ثانية، عندما يشرع الأب فى عدوانه، فنجد أن الزنجى، المستلقى على فراشه، وقد أخذت ملامحه فى التأثر والإنزعاج كما لو أنه يرى، ببصيرة دفينة المطاردة الدامية التى تدور فى الفندق المعزول عن العالم.

وقبل أن نتحدث عن اللقطات الأخيرة من الفيلم، والتى يصبح الفيلم معها أقرب إلى اللغز، علينا أن ننظر إلى بعض التفاصيل، و أن نتبين الدوافع الواقعية لجنون داد ومحاولته قتل زوجته وابنه فلنبحث عن ماضى الكاتب الذى يعانى - شأنه شأن

معظم الكتاب- من تلك المخاوف بإنعدام القدرة على الكتابة...إنه يترك المدينة الصاخبة، الملوثة بالضوضاء، والتى يقول أنها السبب فى فقدانه القدرة على التأليف. وها هو قد جاء إلى ذلك المكان المنعزل تماما... ولكنه، كما نتبين بوضوح، لا يملك أية قدرة على الكتابة، خاصة فى ذلك المشهد المروع الذى تكتشف فيه زوجته أنه لم يكتب إلا جملة واحدة كررها الآف المرات فى مئات الأوراق !؟ هل يريد الفيلم أن يقدم مأساة كاتب فقد القدرة على الكتابة؟...

يجلس داد فى بار الفندق الخالى من الخمور. وفى مشهد تخيلى يرى البارمان فيطلب منه زجاجة بوربون، ويقول أن حلقه بالغ الجفاف، ويتحدث عن السنوات الأخيرة القاسية التى لم يتذوق فيها الكحول... وعلى طريقة عتاة المدمنين يستمتع بكأسه الأول ثم الثانى. ويمكننا أن نورد إحتمال أن يكون الفيلم يعمل على تقديم حالة رجل أفسدت الخمر جزءاً من عقله، ثم جاء حرمانه منها فأفسد ضوابطه الإنفعالية تماما.

أما عن مواقفه ومشاعره نحو زوجته والتى غالبا ما يناديها "بالداعرة"، فإنه يذكر للبارمان أنه لم ولن ينسى ما فعلته هذه الداعرة منذ ثلاث سنوات، ذلك أن هذا الحادث كاد يدمره تماما...ما هو هذا الحادث...لا داد ولا ستانلى كوبريك يجيبان، ولكنهما يتركان للمتفرج أن يتخيله، ربما تكون القصة كلها مختلقة.

تبقى أخيرا ظروف المكان نفسه: هذا الإتساع الضخم، الحجرات المغلقة، الممرات الطويلة، ظل الجريمة القديم ثم تلك العزلة الكاملة عن العالم....وهذه الأمور لا تؤثر فى ذهن داد فحسب، بل تؤثر فى الزوجة والطفل أيضا، فالطفل يرى الطفلتين القتيلتين عدة مرات، ويزعم أن ثمة امرأة فى الغرفة ٢٧٣ حاولت خنقه، والزوجة ترى فى نفس الحجرة، امرأة تكاد تمارس الجنس مع رجل، بينما يجد داد فى ذات الحجرة امرأة يغطى الضباب جسدها، تقترب منه، وبلا تردد يقبلها لتستحيل بين يديه إلى رجل كهل يلتفت فيرى جثته فى البانيو...و إذا كان من الممكن تفسير هذه المشاهد على أنها مجرد هلوسة عقول أتلفتها العزلة و إتساع المكان، فإن الأمر الذى يبدو لغزا هو تلك الآثار الواضحة على عنق الطفل، والتى تشى بأن ستانلى كوبريك نفسه، وهذه هى المشكلة، يرى أن المسألة ليست مجرد رؤى مريضة، ولكنها تحمل فى بعض جوانبها، شيئا من الحقيقة.

يقول ستانلى كوبريك، صراحة، فى حوار معه " هل بالإمكان إنكار ما نعيشه الآن فى الغرب من عودة إلى الغيبيات والأرواح الشريرة... "..والسؤال الذى علينا

أن نطرحه هو : ما مدى إيمان ستانلى كوبريك بهذه الغيبيات والأرواح الشريرة... إن الأجابة الواضحة تأتى فى اللقطات الأخيرة من الفيلم. فالكاميرا تقدم صورة تذكارية معلقة فى إحدى غرف الفندق، وتركز على أحد الأشخاص فنتبين أنه هو نفسه داد، الكاتب، الأب والزوج...الصورة ملتقطة عام ١٩٢١.

إذن فليس ما يدور أمامنا إلا تكرارا لما حدث من قبل، و أن داد الحديث لم تتقمصه روح القاتل القديم فحسب، ولكن ثمة تطابقاً كاملاً فى الشكل، وبالتالى فإن ستانلى كوبريك يلغى كافة الدوافع الواقعية التى ربما تكون أتلفت عقل بطله، مثل إدمانه القديم للخمر وفقدانه القدرة على الكتابة وموقف زوجته الذى هز كيانه منذ سنوات و إتساع المكان وعزلته الكاملة عن الحياة... كل هذه الإحتمالات تصبح باطلة تماما عندما يؤكد صناع الفيلم أن بطلهم ليس سوى نسخة طبق الأصل لذلك الرجل الذى عاش منذ أكثر من نصف قرن بذات الفندق...وبذلك يلتقى المخرج الكبير ستانلى كوبريك جوهريا، بالمخرج الصغير مايك نوبل. فكلاهما يجعل من الشر قوة أعلى من إدراكات البشر، قوة تكمن فيما وراء الطبيعة، لا تخضع لمنطق أو تفسير، فهى لعنة أو روح، تصيب بعض الأفراد الذين بعد وفاتهم تغدو أرواحا جديدة، وبالتالى تستمر دائرة الشر الأبدية.

والآن، فى التقييم النهائى للفيلمين، ربما يحسب لمصور "**صحوة الملكة الشريرة**" **جاك كارديف** تلك المشاهد البديعة لمتحف الآثار المصرى، حتى أنك تحس بأن هذه المشاهد إذا جمعت من الفيلم، ولصقت ببعضها بعضا لأصبحت فيلما تسجيليا يبرز الجمال الآسر، والتنوع، فى الآثار المصرية... وربما تمتع "الصحوة"، بفضل مونتاجه، بنوع من التدفق الملائم لروح الفيلم، وإن كان بالطبع يقف هزيلا إلى جانب "**النداء الغامض**" الذى يستند إلى تلك الكفاءة الهائلة التى يتمتع بها جاك نيكلسون... ولكن المفاجأة الحقيقية تمثلت فى ذلك الأداء الخاص الذى تميزت به **شيللى دوفال**، خاصة فى المواقف التى تدافع، بكل ما اوتيت من قوة، وهى مرعوبة، من أجل حياتها وحياة إبنها، فهى لا تمثل بملامح وجهها، ولكن بجسدها كله...فهو يهتز هلعا، وبدافع من حب الحياة وغريزة البقاء، تضرب كف زوجها بسكين قبل أن يتمكن من إدارة مفتاح الباب الذى تختبىء وراءه...تضرب بسرعة، وتصرخ، ومن صرختها نشعربأنها تشفق على زوجها الجريح، وهو شعور دقيق، لا تجعله يفلت منها أثناء إنفعالاتها الأخرى الحادة، المتضاربة. إنها تعطينا درسا ثمينا فى فن الأداء... وتقول "لمدة أربعة أشهر كان يضع أمامنا السؤال التالى : كيف نستطيع أن

نصور تلك اللقطات بشكل خاص ومتقن أكثر من كل المخرجين الذين سبقوني... هذا هو التحدى الكبير"..وهو التحدى الذى ينجح فيه كوبريك تماما، فعمله، بحق، بالغ الخصوصية، يبدو مثل التفاحة الشهية الجميلة، ما إن تكشف القشرة الخارجية حتى تتبين انها مروعة... من الداخل.

«صقور الليل» (1981)

ستالونى يدخل المعركة

نوعان من الأفلام تقدمهما السينما الأمريكية، نوع ينتمى ويعبر عن المصالح الأمريكية الضيقة، ويتضمن كافة الآراء السياسية والإقتصادية والإجتماعية التى تخدم البليونيرات، أصحاب المؤسسات والشركات الكبيرة، وتقدم صوراً خلابة، أقرب إلى الحلم، عن نمط سعيد للحياة الأمريكية، وهى تقف عنصريا، وطبقيا، ضد قطاعات واسعة من الشعب الأمريكى، فى الوقت الذى تعادى فيه الشعوب الأخرى، خاصة ما أصطلح عليه باسم شعوب العالم الثالث... والنوع الأخر، يقف إلى جانب الرجل الأمريكى العادى، يكشف أكذوبة الحلم الأمريكى الخلاب، ويتضمن مواقف متفهمة، متعاطفة، مع بقية شعوب العالم... وفيلم "**صقور الليل**" Nighthawks أحد نماذج النوع الأول، يناقش من مواقع امريكية محافظة أحد المشاكل التى تؤرق ما أصطلح عليه بالعالم المتمدين : مشكلة الإرهاب.

وكالات الأنباء المحتكرة من قبل دول الغرب الثرية، والتى تملأ العالم بطوفان أنبائها، تفرض مسمياتها على الظواهر و المواقف و الأشياء، على نحو يخدم مصالحها...فالجماهير، إذا ما تحركت ضد مصالح من تمثلهم وكالات الأنباء يصبح اسمها "الغوغاء"... والثوار يطلق عليهم "المخربون" أو " رجال العصابات" أو "الأرهابيون"... وفيلم "**صقور الليل** " الذى كتب قصته **ديفيد شاير** وشارك مع **بول**

سليبرت فى كتابة السيناريو، يحاول أن يقدم "أحدث أساليب مقاومة الإرهاب الدولى".

مكتوب على أفيشات الدعاية الجملة التالية " رجل واحد فقط يستطيع أن يركع العالم تحت قدميه، ورجل واحد أيضا يستطيع أن يوقفه "، مما يوحى بأن الفيلم سيبتعد عن تناول الإرهاب كظاهرة لها أسبابها السياسية والأقتصادية و الإجتماعية ليفسرها تفسيرا فرديا يبتعد بالمسألة كلها عن مناخها وجذورها. وهو بهذا الإيحاء يبدو كواحد من الأعمال التى تناقش ظاهرة سياسية مناقشة غير سياسية. ولكن، بعد مشاهدة الفيلم، تكتشف أن الفيلم يدس أفكاره السياسية بين مشاهده، وجمل حواره، بل وعن طريق اختيار طاقم الممثلين.

فى المشاهد الأولى نشاهد ضابط البوليس النشط، القوى، داسيلفيا، والذى يقوم بدوره الممثل المتمتع بشعبية كبيرة **سيلفستر ستالونى**، وهو، مع مساعده الأسود، يقتحمان، بشجاعة فائقة، أوكار المجرمين، وفى المقابل، تتوالى أعمال التدمير التى يقوم بها إرهابى دولى خطير اسمه ولفجار، يقوم بدوره **بيلى دى ويليامز**، وهو يجبر طبيب تجميل على تغيير معالم وجهه، عندما يتأكد أن صورته أصبحت معروفه، ولا يفوته أن يقتل الطبيب بعد أن يغير ملامحه.

يتم اختيار مجموعة من خيرة الرجال لتكوين فرقة مكافحة الإرهاب...وفى مقدمة المجموعة المختاره نجد **سيلفستر ستالونى** ومساعده الأسود. ويحدد قائد الفريق الأسباب التى دعته لإختيار **ستالونى** فيقول : إنه من أصل إيطالى. يتمتع بدماء ساخنة. وسرعان ما يستجيب إذا تم إستفزازه. وسجله يمتلىء بأعمال مجيدة. ففى فيتنام كان فى مقدمة صفوف المقاتلين، وفى الطليعة دائما. وهو، قد حقق، وحده، أكثر من خمسين حادث قتل !. ولعلها، من المرات القليلة، التى يرد فيها ذكر حرب فيتنام، على هذا النحو، بلا خجل. ففى الوقت الذى تأخذ فيه الأفلام السينمائية، وفى معظمها، مواقف متباينة ضد التورط فى فيتنام، أو على الأقل تعبر عن لا جدوى هذه الحرب الفاشلة، يبدى صناع الفيلم منتهى التبجيل لأحد فرسان هذه الحرب الشجعان، الذى حقق وحده مقتل أكثر من خمسين إنسانا.

الملفت للنظر أن يختار المخرج **بروس مالموت** الممثل **سيلفستر ستالونى** ليقوم بهذا الدور الذى يبدو مغايرا إن لم يكن مناقضا لمعظم الأدوار التى ظهر فيها من قبل. فهو يظهر عادة كرجل يأتى من القاع، ممثلا لشريحة ضائعة، مضطهدة، من شرائح المجتمع الأمريكى، "**روكى**" و "**القبضة**"، ويقف ضد نظام مجتمعه، أو يحاول أن يجد

له مكانا ينتزعه إنتزاعا، فى غابة قاسية لا ترحم. من هنا استمد **سيلفستر ستالونى** شعبيته فهو يرضى المهاجرين الإيطاليين، والعمال، وكل من يشعر فى زاوية من قلبه، بأنه ضحيه فى مجتمع ظالم. من هنا كان اختيار المخرج له ملفتا للنظر، وخبيثا إلى درجة كبيرة، فالمخرج، منذ البداية، يضمن وحدة التعاطف المسبقة بين الجمهور وستالونى. وحدة التعاطف التى تسمح، إلى حد ما، بتمرير فكرة أن أحد مآثر البطل الشعبى، أنه قتل أكثر من خمسين عدوا، وها هو مرشح ليواصل دوره النبيل بالوقوف فى وجه الإرهاب الدولى... وإلى جانب ستالونى يقف مساعده الأسود، يؤمن بقائده إيمانا كاملا، وكلاهما يتفانيان فى الدفا ع عن قيم وأسس مجتمعهما.

أما عن الإرهابى، فيبدو، من وجهة نظر قائد فرقة مكافحة الإرهاب، شخصية تبلغ فى تفردها حد الشذوذ. لا يقيم وزنا لأية قيم إنسانية، قلبه صنع من حديد بارد، يطلق الرصاص والقنابل على ضحاياه دون أدنى تردد، ويستمر القائد فى الحديث عن الإرهابى كما لو كان يتحدث عن فصيلة شاذة من البشر، لها خصائص مستقلة عن بقية النوع الإنسانى، فالإرهابى الذى يجرى البحث عنه يتميز بميله الشديد لحياة الليل، و أماكنه المفضلة هى الحانات والملاهى، وهو يفتن النساء بشدة، ويفضل تلك العاملات فى المحلات التجارية أوالمضيفات أوفتيات الملاهى الليلية. ويسترسل قائد الفرقة فى طمس الأسباب الحقيقية لظاهرة الإرهاب ليقول بأن الرجل المطلوب يسيطر عليه جنون الشهرة، وتتمكن منه الرغبة المروعة فى سفك الدماء..وبالنسبة لمراحل حياته لا يفوت القائد العلامة أن يشير إلى أن الإرهابى، الألمانى الأصل، قد نال تعليمه الجامعى فى موسكو!!

هكذا يبتعد الفيلم عن أيه تفسيرات واقعية للإرهاب تضع فى حسابها أن يكون من دوافع الإرهابى اعتقاده بأن الظلم السائد لن يتغير بطرق سلمية، وأن عليه أن ينبه العالم إلى قضية ما، وأن رصاصاته لن تغير شيئا ولكنها تترك خدوشا، ولم يكلف الفيلم نفسه عناء أن يسأل عن معنى الإرهاب ومن الذى يشنه، وبالطبع اعتبر أن قتل خمسين فيتناميا على يد ضابطه الكفء نوعا فريدا من البطولة الفذة التى تستوجب الإحترام والتحية، فى الوقت الذى يتظاهر فيه بأنه ضد الإرهاب.

فى الفيلم نستمع طويلا إلى قائد فريق مكافحة الإرهاب، وهو يشرح «أحدث أساليب مقاومة الإرهاب الدولى» بقوله «إن على كل عضو من أعضاء الفريق أن يتخلى عن المبادىء التى تحكم تصرفات رجل البوليس! فرجل البوليس لا يبدأ

بإطلاق الرصاص إلا إذا كان المطارد يحمل سلاحا، ورجل البوليس يضع فى حسابه ألا يصيب أحد الأبرياء... وهذه المبادىء ليست مرفوضة فحسب، ولكنها تعد نكبة بالنسبة لـ"أحدث أساليب مكافحة الإرهاب"، ذلك أن الإرهابى من الممكن أن يستغل هذه النزعات الإنسانية ويحقق مراميه، ومن هنا – كما يقول القائد– تأتى ضرورة أن تكون المبادرة فى يد أعضاء فرقة مكافحة الإرهاب، فعليهم ان يطلقوا الرصاصات، فى مقتل، بلا تردد أو تريث، و أن عليهم الا ينزعجوا من إصابة برىء أو بريئين... فحسبهم أنهم انقذوا استقرار العالم من أحد الأوبئة التى تهدد مدينة الحضارة!»

فى الوقت الذى يسترسل فيه الفيلم، على نحو ممل، فى شرح وجهة نظر قائد فرقة مكافحة الإرهاب، لا يكاد الإرهابى نفسه أن يتكلم، فمجموع الجمل التى ينطقها لا يتجاوز عدد أصابع الكف، وبعضها يكرره أكثر من مرتين، فقبل أن يقدم على قتل ضحيته يقول "الآن...سأرسلك إلى عالم أفضل"... ثم يطلق الرصاص، أما عن أفكاره أو هدف منظمته فهذا ما لا يفصح عنه الفيلم.

ويتجه فيلم "**صقور الليل**" إتجاها بوليسيا حيث يعتمد على التحقيق والبحث والمطاردة والمواجهة فى إطار سقيم، مكرر، حيث الإثارة النابعة من المفاجأة ومحاولة إنقاذ أبرياء... إن الإرهابى، بعد أن يقتل عددا من الضحايا، ويغير ملامحه، يقرر اقتحام إحدى حفلات الأمم المتحدة ليستحوذ على بعض الرهائن. وبعبقرية موروثة من رجال الشرطة البواسل، فى السينما، يدرك **سيلفستر ستالوني**، كيف أصبحت الملامح الجديدة للإرهابى ولفجار **بيلى دى ويليامز**..وهو يضبطه فى أحد الملاهى الليلية، ويطلق الإرهابى قدميه للريح حيث يطارده الضابط الإيطالى الأصل ومساعده الأسود، وتنتقل المطاردة، مصحوبة بالموسيقى التقليدية التى وضعها **ليت ايمرسون**، من الملهى إلى الشارع، ومن الشارع إلى ممرات تحت الأرض، تبدو إما طرق مجارى أو مسارات مترو تحت الإنشاء، ويتم تبادل لإطلاق النار، ثم مطاردة أخرى فى محطة مترو فوق الأرض، ومنه إلى داخل قطار يسير بسرعة، ويمسك الإرهابى بعجوز يضع المدية حول رقبتها، ولأن الضابط **داسيلفيا** لم يتخلص بعد من نزعته البوليسية الإنسانية فإنه لا يطلق النار، مخافة أن يصيب أبرياء، وتكون النتيجة أن مساعده الأسود يصـــاب بطعنة قوية فى فكه...وهنا يقرر الضابط، بعد أن اقتنع تماما بصحة إرشادات قائد الفرقة حول "أحدث أساليب مكافحة الإرهاب" أن ينتقم لمساعده.

فى حفل الأمم المتحدة تجرى احتياطات أمن مشددة، ومع هذا فإن قائد فرقة مكافحة الإرهاب يلقى مصرعة، برصاصة على يد فتاة. وهنا تصبح المسألة عند داسيلفيا (سيلفستر ستالونى) شخصية تماما... وبسرعة يظهر الإرهابى وهو فى اوتوبيس فضائى "مونوريل" يحمل بعض أعضاء وفود الأمم المتحدة من المبنى إلى مكان آخر. وتظهر مع الإرهابى الفتاة شاكا التى تنفذ أوامره ولا تكاد تتكلم و إن كانت ملامحها شرقية تماما.

يطلب الإرهابى الإفراج عن بعض زملائه، و أن يجهز له أوتوبيسا لكى يتجه به إلى المطار..وبعد أن يثير الرعب فى نفوس الرهائن، وبعد أن يتظاهر حراس النظام بالاستجابة إلى مطالبه، يصل المونوريل إلى الأرض. وفى الطريق إلى الأوتوبيس تنطلق رصاصات تصيب إحداها الفتاة المسكينة، والشرقية الملامح شاكا فى جبهتها فتخر صريعة بينما يتمكن الإرهابى من الهرب.

يمتلىء سيناريو الفيلم الذى كتبه ديفيد شاير بالثغرات، فتسلسل الأحداث والوقائع لا يخضع للمنطق، وثمة عشرات التساؤلات لن تجد لها إجابة، ولكن أكثر هذه الثغرات وضوحا هو أن نشاهد، فجأه، ذلك الإرهابى الكبير وهو يتسكع أمام مسكن الضابط داسيلفيا أو سيلفستر ستالونى فمن أين عرف العنوان؟ وعرف انه متزوج و أن زوجته تكون وحدها فى المسكن فى هذه اللحظة! هذه كلها أمور لا يكترث لها السيناريو ببنائه المهلهل....إن الإرهابى يصعد سلالم الفيلا، وبطريقة ما يفتح الباب، وهو يشاهد ونشاهد معه، زوجة الضابط القلقة، بشعرها الأصفر، وهى تتحرك مضطربة ذهابا و إيابا... ويتقدم الإرهابى فى الردهة حتى يصبح ظهر الزوجة فى مقابله تماما. وهنا يفاجأ، ونفاجأ معه، أن الزوجة تلتفت بسرعة لتطلق عيارا من مسدسها على الإرهابى المشلول بالمفاجأة، ومن خلال نظرته التى بدأت تزايلها الحياة يلمح للزوجة ذقنا ! وتعاجله الزوجة برصاصة أخرى تلقية متدحرجا على سور سلم الفيلا وهو يطلق صرخات حيوانية.... وتخلع الزوجة باروكتها الصفراء فنكتشف أنها ليست سوى زوجها داسيلفيا (سيلفستر ستالونى)، ذلك أنه أدرك بذكائه أن الإرهابى، سيذهب له، فى عقر داره لكى يصفى معه حسابه وينتقم منه.

وينتهى الفيلم بهزيمة الإرهابى وقتله، ويقف سيلفستر ستالونى ممثل النظام والمدنية والحضارة بذقنه التى أخفت ملامحه طوال الفيلم، شامخا، منتصرا، يمسك مسدسه فى يده ولكنه يرتدى و يا للمسخ، قميص نوم زوجته الحريرى،... الهفهاف... وهى نهاية تليق به على أية حال.

«فلات فوت» (1981)

من الذى أتى به إلى مصر

أن يعرض هذا الفيلم فى القاهرة هو أمر مستحيل، هذا ما يقوله المنطق... فليس هناك مبرر واحد لأن نعرض فيلما لا يسخر منا فحسب، ولا يتضمن عددا من المشاهد التى تسىء للوطن فقط، ولكنه يصدر عن روح عنصرية مريضة لا ترى فينا كشعب إلا عصابات سيئة الخلق والسمعة، ولانزال نمسك بسيوف لا نعرف كيف نلعب بها، أو بنادق تافهة، لا نجيد إستخدامها... وأخيرا، يأتى **بد سبنسر**، مندوب البوليس الأوروبي لتأديبنا وتخليص العالم من شرورنا.

إن عرض فيلم "**فلات فوت فى مصر**"Flatfoot، بعد تصويره داخل الحدود، وإشتراك عدد من الممثلين فيه، وتعليقات المستشار مدير عام الرقابة، كلها أمور تثير الدهشة تماما، وتمتلىء بدلالات بالغة الخطورة، تتطلب مناقشة هادئة، لعلنا ندرك من خلالها كيف سارت أو كيف تدهورت الأمور إلى الدرجة التى يستمر فيها عرض هذا الفيلم لأكثر من شهر كامل !

منذ البداية يوجد قانون فى مصر ينص على ضرورة الموافقة على أى سيناريو سينفذ داخل البلاد، وللجنة الرقابة الحق فى رفض السيناريو الذى تجد فيه شبهة السخرية أو التنديد أو الإساءة للوطن. وهنا لابد وأن نتساءل : هل عرض سيناريو فيلم "فلات فوت فى مصر" على لجنة ما أو مسئول بعينه...وإذا كان قد عرض بالفعل فيجب أن نعرف ماهى المقاييس التى على أساسها تمت إجازة تصوير هذا الفيلم

المتجنى داخل حدودنا ؟

ربما نلمس الإجابة فى كلام المستشار **سامى الزقزوق** لجريدة "الأخبار" ١٩٨١/٨/٢٠ حيث يقول "السيناريو وصل الرقابة عن طريق الفنان **أحمد رمزى** بإعتباره صاحب شركة خدمات سينمائية تقدم خدماتها لشركة أجنبية تنوى تصوير السيناريو فى مصر...إعترضت الرقابة على الكثير من المشاهد الواردة به بإعتبارها تسىء إلى مصر والمصريين، ثم تم تعديل السيناريو مراعيا كافة الملاحظات الرقابية".

ولكن هل بالفعل مسألة الإساءة لمصروالمصريين، فى السيناريو، كانت قاصرة على "الكثير من المشاهد الواردة به"، أم أنها تتجاوز المشاهد الكثيرة التى تشمل روح الفيلم كاملة...أغلب الظن أنها تشمل الفيلم كله، فما معنى أن تخطف عصابة مصرية أحد خبراء التنقيب عن البترول وتشحنه إلى داخل البلاد، وأن يوضع كسجين فى القلعة، وأن يرتدى معظم المصريين إما ملابس المماليك، وإما ملابس البدو، وأن تظهر المرأة المصرية كراقصة و محظية فى أحد القصور، وأن يستخدم أحد رجال العصابة سهما مسموما، على طريقة الهنود الحمر المضطهدين فى السينما الأمريكية، وأن يأتى مندوب البوليس الأوروبي ليصفى حساب العالم المتحضر مع العالم المتخلف، الذى تسوده الوحشية وروح الإجرام... إن العمل كله، وليس "مشاهد كثيرة" فقط، ينضح بالإساءة إلى "مصر والمصريين". وبالتالى فقد كان حريا بالرقابة أن تأخذ من السيناريو موقفا حاسما طالما أن الفيلم، منذ البداية، فى مستوى الشبهات.

ربما كان السيناريو المقدم مختلفا عما تم تصويره بالفعل، فلنفترض هذا، من باب حسن النية، ولكننا نكتشف، من كلام مدير عام الرقابة أن هناك رقيبا دائما يرافق ويتابع تصوير الفيلم، يقول سامى الزقزوق "وتم بالفعل تصوير بعض الأجزاء فى مصر...وقرر رقيب التصوير وهو الذى يصاحب البعثة أثناء التصوير ممثلا للرقابة أن البعثة قد إلتزمت بكل الملاحظات الرقابية".

وهنا لنا ملاحظة أولية هى أن معظم الفيلم قد تم تصويره داخل الحدود وليس "بعض أجزاء"... وإزاء تقرير مرافق بعثة التصوير بأن كل شىء تمام، وأن الضيوف قد إلتزموا بكل الملاحظات الرقابية، نجد أنفسنا أمام أمرين : فإما أن كلام مندوب الرقابة صحيح، وبالتالى يكشف قصور وعجز الملاحظات الرقابية عن الوقوف فى وجه عمل يمتلىء بالتجنى والإفتراءات، جملة وتفصيلا...وإما أن مندوب الرقابة نفسه لم يستوعب الملاحظات الرقابية، وترك البعثة تنطلق فى تصوير المصريين كقبائل

وعصابات، يحملون السيوف والبنادق القديمة، ويقوم مندوب البوليس الأوروبى بتأديبهم جميعا...

ولنبتعد قليلا عن المسئولية المركبة للرقابة.... فمن قلب الفيلم نفاجأ بممثلين مصريين، **عادل أدهم ومحمود قابيل**..فضلا عن عشرات الكومبارس. وبالطبع سنتجاهل عشـــرات الكومبـــارس الذين ضربوا ضربا مبرحا، من قبل مندوب البوليس الأوروبى، خلال ساعتين، والذين ظهروا كمجرد قطيع بشرى، يأتى من أزمان غابرة، لا تعرف شيئا عن الحضارة التى يمثلها فلات فوت الذى يهزم القطيع الوحشى بذكائه وشجاعته وقوته... لنتجاهل الكومبارس الذين ربما لا يدرون أبعاد العمل المتجنى الذى يشتركون فيه، ولنتوقف عند عادل أدهم ومحمود قابيل... فكلاهما يقوم بدور كبير كان حريا أن ينتبه صاحبه إلى تورطه فى عمل ينطوى على مهانة وإستخفاف يصل إلى حد الزراية بنا كشعب وتاريخ ووطن.

عادل أدهم، وكيل صاحب شركة نفط أمريكية... وفى الوقت الذى يبدو فيه الأمريكى كرجل طيب ومهذب وحسن الظن، يظهر وكيله المصرى ككتلة مصمتة من الدهاء والشراهة والإنكباب على الملذات والإجرام. هو رجل المؤمرات والدسائس، يخطف الخبير لكى يتيح لنفسه السوداء فرصة الإنفراد بالإكتشافات البترولية فى الصحراء المصرية. ويصبح لزاما عليه أن يقضى على مندوب البوليس الأوروبي الذى يريد إسترجاع العالم المخطوف وحماية الأمريكى الطيب المهذب من وكيله المخادع الشرير، صاحب العصابة التى لا تتورع عن الإقدام على الخطف والقتل والإبتزاز..ويظهر عادل أدهم طوال الفيلم بملابس عصرية، ولكنه فى النهاية، يطالعنا فى قصره بالملابس الملوكية وحوله الراقصات والمحظيات !... ألم يقف الممثل لحظة ليسأل ما الذى يعنيه هذا الدور ؟ ألم يرد إلى ذهنه خاطر أن أصحاب الفيلم ربما يقصدون إثبات أن الرجل المصرى الذى يرتدى الملابس الأوروبية لايزال شرقيا فى جوهره، بكل ما تحمله صورة الرجل الشرقى فى العقل المتعصب من شهوانية وميل للمؤامرات والدسائس. ألم يلمس من خلال دوره ذلك المنطق العنصرى الذى يرى أن بترول الصحراء لا يمكن أن يكون فى يد هذه العصابة، حاملة السيوف، برئيسها الوغد المخادع، وأنها يجب أن تظل فى يد صاحب شركة النفط الأمريكية الطيب، المهذب...الذى يحميه مندوب البوليس الأوروبى، فى الوقت المناسب.

أما محمود قابيل، فدوره صغير تماما، وعلى كل المستويات، مجرد ضابط فى الجيش، يركب جملا! يلبس بذة عسكرية زاهية، ولكنه بالغ التفاهة، يبدو قزما هزيلا

إذا ما قيس بقدرة وكفاءة "فلات فوت"... وهو يتيه حبا بالفتاة الأمريكية قريبة صاحب شركة النفط التى تختطف فى بداية الفيلم فيقوم مندوب البوليس الأوروبى بتخليصها...وفى معركة النهاية التى يخوضها "فلات فوت" ضد عصابة عادل أدهم يحضر الضابط، مع رجاله، على الجمال، بعد حسم المعركة...دور تافه، سيء الدلالة، وبداية متهالكة لمثل ناشيء.

فلنعد إلى الرقابة، يقول مدير عام الرقابة "إن الفيلم عندما وصلت نسخته إلى مصر تبين أن صناعه لم يلتزموا بكل الملاحظات الرقابية، وأنه لايزال يتضمن بعض المشاهد التى تسيء لمصر والمصريين، وكان الإجراء هو أن "قامت الرقابة بحذف هذه المشاهد قبل عرض الفيلم فى مصر".

إن المشكلة هنا، مرة أخرى، لا تتعلق بمشاهد متناثرة، قليلة أو كثيرة، ولكنها تتعلق بالفيلم كله، بالفكر العنصرى الذى يقسم العالم إلى متحضرين ومتخلفين، من تليق بهم الحياة ومن يستحقون الموت...إن الدم الذى يسرى فى أدق شرايين الفيلم مشبع بالعداء لنا، والعداء هنا يحمل مشاعر الإستهجان والإحتقار، لا يرى فينا إلا حملة سيوف لا نعرف كيف نلعب بها، وحملة بنادق قديمة لا نعرف كيف نصوبها... وبالتالى ليس هناك أى منطق فى حذف هذه الجملة أو تلك، فى قص هذا المشهد أو ذاك، فالمسألة تتعلق ببناء الفيلم كله، بكافة عمومياته وتفصيلاته.

نقطة أخيرة تستحق التعليق...يقول المستشار مدير عام الرقابة، بعد أن يبدى إرتياحه المحدود، غير المبرر، بسبب حذف المشاهد المسيئة "لمصر والمصريين"..."ولكن ماذا عن عرض الفيلم فى الخارج... هذه هى المشكلة !؟ فالمخرج إستطاع أن يضيف كل المشاهد التى إعترضت عليها الرقابة بأن صورها بالخارج ووضعها فى مكانها بالطرق الفنية... وهذه المشكلة لا نستطيع بطبيعة الحال مجابهتها...وكل ما نستطيع أن نفعله هو أن نضع مثل هذه الشركات فى القائمة السوداء ولا نكرر التعامل معها".

إن مسألة وضع هذه الشركات فى القائمة السوداء مع مثيلاتها قرار واجب ومشكور، ولكن إعتبار المشكلة هى عرض هذا الفيلم فى الخارج، وأن يصبح هذا العرض أمرا مقلقا هو محل الإختلاف، فالمشكلة أن يعرض هذا الفيلم فى القاهرة، وأن يصفق الجمهور لمندوب البوليس الأوروبى وهو يجندل عشرات المصريين، وأن نألف صورتنا كقطيع من أشرار، نحتاج لتقويم "فلات فوت"... تلك هى المشكلة.

لقد عرض "فلات فوت فى مصر" حقا... ولكنه أمر مستحيل، لا يصدق.

«**الحكم الأخير**» (1982)

ضد الفاسدين.... ولكن؟

أثناء عرض فيلم "**الحكم الأخير**" The verdict فى إحدى حفلات «**نادى سينما القاهرة**»، وعلى إستحياء، كاد البعض أن يصفق، خاصة فى المشهد العاصف، الذى يدور داخل مكتب القاضى، عندما يتصاعد الخلاف بينه وبين المحامى فيفاجئه الأخير، ويفاجئنا، بذلك الإتهام المروع، والذى يعبر، حسب سياق الفيلم، عن الحقيقة، عندما يقول للقاضى " إنك تجمع الرشاوى لتوزعها على السياسيين"... وعلى الرغم من أن هذه الجملة لا تمثل جرأة خاصة يتمتع بها هذا الفيلم - فما أكثر الجمل التى تفوقها قوة وشجاعة فى العديد من الأفلام الأمريكية - إلا أنها، بالنسبة لنا، جمهور ما أصطلح عليه بإسم العالم الثالث - تعد آية من آيات الشجاعة، وتعد أمرا يستحق التصفيق... ولا شك أننا فى موقفنا المنبهر هذا إنما نعبر عن تراث الممنوعات المفروضة علينا، والتى تجرم مثل هذا "التطاول" الجسيم، خاصة على أصحاب المهن الرفيعة، والتى لا يجوز الإقتراب من قداستها...من هنا كان من الطبيعى أن يدهش البعض منا، وهو يرى، على الشاشة، وبصورة واضحة، قاض منحرف، يتواطأ مع أحد الأطراف، وبوضوح، ضد الطرف الآخر !... ويحاول، بكل قوته ونفوذه، أن يغلب الظالم ضد المظلوم، بل ونراه أمامنا وهو يهدد...ويبتز.

لكن عندما نتعرض – نقديا – لفيلم مثل "**الحكم الأخير**" يليق بنا أن نربطه بمجتمعه الذى أفرزه، والذى يتوجه له الفيلم، وأن نقارنه بغيره من الأفلام التى تنتمى لذات النوع الذى ينتمى له، وأن نتبين موقعه من مجمل أعمال مخرجه : فكريا وفنيا...ذلك أننا إذا نظرنا لـ"الحكم الأخير":معزولا عن ظروفه، وتراثه، سيبدو لنا كما لو كان عملا يصل فى شجاعته إلى حد التهور، فهو لا يقدم قاضيا فاسدا فحسب، بل يقدم طبيبين يبلغ إهمالهما حد الإجرام، ولا يقوم بهجاء محام يدافع عن الباطل، بكل ما أوتى من قوة وكفاءة فحسب، بل يمتد هجاؤه ليشمل مؤسسة دينية كاملة، برجالها وكهنتها...أى أن الفيلم يفتح النار على عدد كبير من أصحاب المهن الرفيعة، النبيلة، ذات القداسة، وبالتالى يظهر فريدا، شامخا، بالغ الجرأة... ولكن، فى سياق السينما الأمريكية، سنجد أن الفيلم مجرد عمل آخر من الأعمال النقدية التى ترمى إلى كشف الفساد فى شتى المهن، والطبقات... إبتداء من الموظفين الصغار وعصابات الشوارع، إلى أصحاب الشركات إلى رجال المخابرات، إلى جنرالات الجيش والبوليس، إلى رجال المافيا المنظمة، إلى أن تصل لرئيس الجمهورية نفسه. وعليك أن تتذكر – على سبيل المثال لا الحصر– تلك الأفلام التى شاهدناها بنادى السينما – من نوع "**الحادث** " للارى بيرس، و"**ثلاثة أيام عصيبة** " لسيدنى بولاك، و"**كل رجال الرئيس**" لآلان باكولا...و"**سربيكو**" و"**أمير المدينة**" لسيدنى لوميت، نفس مخرج "الحكم الأخير"...وليس هذا إعجابا مطلقا بالديمقراطية الأمريكية، ولكن إشارة لابد منها، تهدف إلى تأكيد أن مسألة مهاجمة الفيلم السينمائى لموظف أو أخصائى أو شخصية عامة، مهما كان نفوذه أو قوة نقابته، لم تعد تثير أية حساسية، بل أصبحت من الأمور العادية والمألوفة، والتى يربأ الجميع بأن تتحول المسألة أو وجهة النظر إلى قضية تنظر فى المحاكم.

سيدنى لوميت من المخرجين الأمريكيين الذين يحققون فى أفلامهم نجاحا متوازنا...يرضى النقاد ويرضى الجمهور فى آن واحد... أخرج حتى الآن ٣٠ فيلما من مختلف الأنواع : البوليسى والرومانسى والغنائى والإجتماعى والسياسى... ويبدو أن نشأته المسرحية دفعته إلى تقديم العديد من المسرحيات إلى السينما، مثل "**مشهد من الجسر**" لآرثر ميلر، و"**رحلة اليوم الطويلة إلى الليل**" ليوجين أونيل، و"**طائر النورس**" لتشيكوف، و"**نسب الدم**" لتنسى ويليامز... ويقول لوميت، أكثر من مرة "أنا قادم من المسرح وأحب المسرح وأرى أنه يمكن تحويل المسرح إلى أفلام رائعة "... وعن تجربته المسرحية نعرف أنه فى عام ١٩٣٦، عندما كان فى مطلع

الشباب، مثل الدور الرئيسى فى مسرحية من إخراج **راينهارد** عن نص لكورت فيل، وكان الدور لحاخام يغنى بينما بقية الشخصيات تتحدث، وظل لعدة سنوات يعمل فى المسرح اليهودى، وعمل أيضا فى بعض المسرحيات التى أخرجها **جوزيف لوزى**، المخرج الشهير.

وتنعكس تجربة لوميت المسرحية ليس فى إهتمامه واعتماده على قدرات الممثل فحسب، بل فى شغفه باللقطات المتوسطة، والتى عادة ما تستغرق زمنا طويلا، فهى تتحول إلى مشهد كامل، وهو لا يلجأ إلى التقطيع أو النقلات بالكاميرا على وجوه الممثلين بقدر ما يلجأ إلى تحريك الممثلين "الميزانسين" أمام الكاميرا التى ترقب ما يدور أمامها... وهو يقترب فى طريقة تعامله مع طاقم ممثليه إلى طريقة المخرجين المسرحيين، فهو يقول، فى حديث معه، بعد أن يعلى من شأن الممثل " إنى أجعل الممثلين فى فيلمى يتدربون على أدوارهم كما يتدرب الممثلون فى المسرح خلال أسبوعين أو ثلاثة... وأفرض على كل منهم تحقيقا مسبقا عن دوره... بعد ذلك تسير الأمور بسرعة...".

فى "**الحكم الأخير**" يقف **بول نيومان** ضد **جيمس ميسون**، كفاءة فنية رفيعة فى مقابل ساحر يصعب مقاومته...كلاهما يدافع، بكل ما أوتى به من قوة، من أجل الفوز فى قضية مراوغة. ما إن يقبض أحدهما بمفاتيح النصر حتى يجد أن الآخر قد حصل على مفاتيح أكثر حسما...وتدور المعركة بينهما فى إحدى قاعات محاكم بوسطن، وقد رسم كاتب السيناريو ديفيد ماميت عن قصة **بارى ريد** صورة دقيقة، لكل من المحامى فرانك جافلن، **(بول نيومان)** والمحامى الخصم، كنكالون، **(جيمس ميسون)** مليئة بالتفاصيل النفسية والسلوكية والحياتية، مما أضفى المزيد من الحيوية على أداء الممثلين الكبيرين – فـ فرانك ، منذ المشاهد الأولى، ينزلق إلى هاوية الفشل، فهو سكير، مفلس، فى خريف العمر، مظاهر الإنهاك بادية على وجهه...يقطر عينيه بإنتظام، ويستخدم بخاخة ضيق التنفس، ويتصيد أهل ضحايا الحوادث لإقناعهم بضرورة رفع قضايا تعويض، وفى نوبة من نوبات الضيق بالحياة، بعد أن طرد على نحو مهين من إحدى الجنازات، يندفع فى تكسير مكتبه وتهشيم برواز شهادته الجامعية ليسقط منهارا ضائعا...

فى المقابل يبدو كنكالون، **جيمس ميسون**، فى ذروة نجاحه... مهارة هائلة فى مهنته كمحام، صاحب مكتب كبير لا يدافع إلا عن المؤسسات الضخمة، وهو فى هذه المرة يدافع عن مؤسسة سانت كاترين التى تديرها أبرشية الكنيسة الكاثوليكية

صاحبة النفوذ الواسع...يتميز بمتانة الأعصاب وسعة الحيلة والذكاء اللامع والقدرة على إكتشاف ثغرات الجبهة التى يواجهها...ناعم وحازم فى آن واحد. يعرف أنه لا يجب أن يبذل ما فى وسعه فحسب بل عليه أن ينتصر، ويرى أنه، فى سبيل النصر، له الحق أن يتبع كافة الطرق، الأخلاقية وغير الأخلاقية... وبهذه الفلسفة الميكيافيللية يلجأ إلى رشوة القاضى الوغد الذى يحكم فى مصلحته، بل يلجأ إلى إستخدام عشيقة فرانك، لورا، (**شارلوت رامبلنج**) كى تواتيه بكل تحركات خصمه.

أما عن القضية فهى تتلخص فى الإهمال الجسيم الذى تلاقيه امرأة تدخل المستشفى لتضع مولودها الثالث، ونظرا لإرهاق الطبيبين المشرفين على الولادة فإنهما لا يقرآن إستمارة دخولها والتى تقول بأنها تناولت طعام الغداء منذ ساعة واحدة... ويستخدمان مخدرا لإجراء عملية لها، وسرعان ما تتقيأ داخل قناعها وتتنفس قيئها فتصاب بمضاعفات تفقد على إثرها البصر والسمع والحركة...أى تصبح، على حد تعبير أحد الأطباء مجرد "نبات" أو "ماكينة" على حد تعبير محاميها...وقرب نهاية الفيلم نعرف أن أحد الطبيبين أجبر ممرضة الإستقبال، بعد أن هددها، على أن تقوم بتغيير المعلومات الواردة فى إستمارة الإستقبال فتصبح الضحية – بعد التغيير – قد تناولت الطعام منذ تسع ساعات لا ساعة واحدة، وبالتالى لا يصبح للمستشفى أية مسئولية تجاه ما حدث.

إذن فهى قضية إهمال جسيم، وعلى الرغم من ضخامتها، إلا أنها تصبح فى حجم رأس الدبوس إذا قيست بأفلام أخرى تتعرض للفساد الذى أصاب – حتى هذه المهنة النبيلة – ولعلك تذكر فيلم "**الغيبوبة**" الشهير الذى أخرجه **مايكل كريشتون**...ففى واحدة من مستشفيات بوسطن أيضا، يتم تخدير بعض المرضى تخديرا أبديا، عن طريق غاز أول أكسيد الكربون... يفقد مخ المريض وظائفه تماما ويصبح مجرد "نبات" مثل البائسة فى "**الحكم الأخير**" ولكن بينما يأتى الوضع المؤلم لضحية "الحكم الأخير" نتيجة للإهمال، تأتى الحالة اللا إنسانية لضحية "**الغيبوبة**" نتيجة لرغبة موغلة فى شرها، ترمى إلى المتاجرة فى أعضاء المرضى وبيعها إلى الأثرياء الذين يملكون الثمن ! هنا تبدو القضية أشد قوة وإثارة من قضية "الحكم الأخير".

من الواضح أن كاتب السيناريو **ديفيد ماميت** كان منتبها إلى أن قضية الإهمال، مهما كان جسيما، لا تثير المتفرج، طالما أن الفساد أو سوء النية غير متوفرين، لذلك فإنه يوسع مجال القضية، ويدخل فيها عناصر جديدة، فالطبيب المهمل دكتور تاولر،

يغطى إهماله بإجبار المرضة على تغيير إستمارة دخول الضحية، ويحاول رجل الدين الكبير أن يتستر على الإهمال الجسيم وأن تظل المسألة سرا بأى ثمن... وهو الذى يعرض على المحامى فرانك شيك التعويض بعيدا عن قاعات المحكمة... ثم هناك القاضى الذى يقدمه الفيلم على نحو مقزز... فهو لا يكف عن تناول الطعام فى مكتبه، ويحاول تسوية المسألة بعيدا عن القانون... أى أنه، داخل دار المحكمة المقدسة، يقوم بعمله الخاص، وهو يقف إلى جانب الطرف القوى، الذى سيقبض منه أكثر. وعندما تعقد جلسات المحكمة لا يتورع عن تجريح شهود إثبات الإهمال وتسخيفهم، بل ويبلغ به الفساد إلى حد تهديد المحامى فرانك – بلا خجل – بوضعه فى السجن...ويلقى الفيلم بظلال من الشك على الصحافة ورجال التليفزيون. ففى إجتماع الحرب الذى يعقده المحامى كنكالون لأركان حربه يشير إليهم بضرورة تجنيد "الصحفيين المتعاونين" ! لكى يؤكدوا للرأى العام أن الهجوم على مؤسسة "سانت كاترين" يعد أمرا فى "منتهى الفحش" ولا يفوته التنبيه علي الصديق الذى يعمل فى التليفزيون لكى "يدخل المعركة".

إذن فالقضية التى يثيرها الفيلم أكبر من مجرد الإهمال... ذلك أن الفساد يظهر جليا، ومن مؤسسات قوية النفوذ، تقف على أرض إقتصادية صلبة، تحمى هذا الفساد، ويبدو رجالها، إلى العصابات أقرب... فإجتماعاتهم تتم من خلال تصوير **اندريه بارتكوفياك**، بإضاءته القاتمة، حيث يسيطر الظلام والعتمة، وتتبدد بقع الضوء بنورها الخابى، كما لو كانوا مافيا غلاظ القلوب، بملابس أنيقة تارة، وبأزياء رجال الدين تارة اخرى.

ويتعمد كاتب السيناريو أن يضفى جوا من الغموض على بعض المواقف التى يترك للمتفرجين تخمين تفسيرها، فثمة المرضة التى كانت فى غرفة العمليات، والتى يستجدى المحامى فرانك شهادتها، أكثر من مرة، تفاجئنا برفضها المرعوب، وتقول فيما تقوله "إنكم كلكم أوغاد... أوغاد...لا يهمكم إلا المال... أى نوع من الرجال أنتم؟". وهى فى كلامها لا تقصد المحامى فرانك فحسب، والذى يلمح لها بالمال بعد أن يهددها، بل تقصد أيضا رجال مؤسسة "سانت كاترين" الذين لا نعرف ماذا قالوا لها أو ماذا فعلوا معها، وإن كان لك أن تتخيل وتتوقع.

وهناك أيضا الدكتور ديفيد جروجر، الذى يصرح للمحامى فرانك – أمامنا – أنه على إستعداد للشهادة إلى جانب الضحية التى ذهبت حياتها الإنسانية نتيجة إهمال طبيبين ليسا أكثر من أكذوبة...إنه الطبيب النزيه، الشجاع، الذى يبنى عليه فرانك

معظم آماله...لكن ما إن يقترب موعد عقد جلسات المحكمة حتى يختفى. ويذهب إلى بلد ما على ضفاف البحر الكاريبى، لا يمكن لأحد أن يتصل به. ماذا حدث للدكتور ديفيد جروجر ؟ هذا ما لا يجيب عليه الفيلم وإن كان يترك لنا حرية التخمين.

يقول المحامى فرانك، بول نيومان، فى إحدى نوبات تأملاته "الضعفاء يحتاجون لمن يدافع عنهم، والفقراء غالبا ما يخسرون "، وهو يقبل أن يدافع عن الطرف الأكثر ضعفا وفقرا......ويحيـــل سيـــدنى لوميت، بإقتدار، قاعة المحكمة، إلى ما يشبه حلقة ملاكمة، فالصراع المستميت يدور بين فرانك الذى قرر أن تكون هذه القضية هى القضية الفاصلة فى حياته التى بدأت تخبو، وفى الطرف الآخر يقف كنكالون، جيمس ميسون المحنك، المتوقد الذهن...وفى إحدى الجولات ينتصر كنكالون إنتصارا حاسما، وفى مشهد محورى، تتجلى فيه قدرات نيومان كممثل كبير، يقرر أن يقبل تصفية القضية خارج المحكمة، الأمر الذى يرفضه كنكالون الذى أصبح أقرب ما يكون للنصر... إن نيومان" يتصل تليفونيا بمندوب شركة التأمين ليعقد الصفقة التى يتوقع لها أن ترفض. وفى صوت نيومان المضطرب المتهدج يظهر، على نحو واضح، مدى المجهود النفسى الذى يبذله كى يبدو قويا، متماسكا، شجاعا، يقدم عرضه من موقع التفوق لا من باب اليأس...موقف مركب يؤديه نيومان كأستاذ يعرف تماما أسرار فنه..وفى المقابل تتبدى قدرات **جيمس ميسون** فى ذلك الموقف الذى يفاجأ فيه بوجود الشاهدة **كاتلين كاستيللو** والتى تعلن إنها تعرضت للتهديد كى تغير إستمارة إستقبال الضحية، ويصبح لزاما على ميسون أن يواجه الموقف... إن محترف المحاكم، المبتسم فى ثقة دائما، يقنعنا، من خلال عينى ميسون اللتين تهتزان للحظة، أنه يستجمع قواه المبعثرة. وهو يقترب من الشاهدة ليرشق نظراته القاسية، المهددة، فى عينيها، وليطرح عليها أسئلة تتضمن نوعا من التوعد حول خطورة الكذب وشهادة الزور... موقف آخر من المواقف التى تعبر بجلاء عن قدرة سيدنى لوميت على إستخراج أفضل ما فى طاقة ممثليه.

ويعتمد الفيلم على الحوار إلى حد كبير، وربما بسبب طبيعته كفيلم يدور فى قاعات المحاكم، وربما أيضا لمزاج سيدنى لوميت الذى يقول " أنا أحب الكلمة فهى جزء من ميراثى المسرحى "... والحوار هنا يقوم بعدة وظائف فى وقت واحد... فهو يعبر عن الجو العام... التوتر والتربص والدسائس والمساومات... وهو يعبر عن الشخصية التى تتحدث، وعن الشخصية التى يوجه لها الكلام، وهو يتقدم بالصراع خطوة إلى الأمام... فمثلا عندما يحاول القاضى مستميتا، مستجديا موافقة فرانك



لقطة من فيلم «الحكم الأخير»

على أن يسوى القضية خارج المحكمة يقول "لو كنت مكانك لما ترددت فى القبول. أنـهـا ٢١٠الف دولار. ستأخذ الثلث فتتاح لك حياة جيدة، لو كنت مكانك لما ترددت"..يرد عليه فرانك، " أنا لا أشك فى أنك ستفعل هذا "... إنها جملة واحدة، جارحة، تلقى ضوءها على ماضى القاضى الملوث، وتترك فى نفسه كراهية قاتلة لـ فرانك، ستظهر فى العديد من المواقف التالية... وثمة جملة اخرى، تكررها أكثر من شخصية، الأمر الذى يعبر عن مشاعر وأفكار قطاع من الناس تجاه المجتمع...فالممرضة التى تثور فى وجه فرانك الذى يهددها ويرعبها من أجل الشهادة تقول " إنكم جميعا مجرد أوغاد...لا يهمكم إلا المال "...هذه الجملة، نستمع لها مرتين على الأقل، ومن شخصيات أخرى، فى ذات موقعها الطبقى المتدنى – فزوج شقيقة الضحية يتوجه إلى فرانك فى المحكمة بعد أن يعرف انه رفض إنهاء القضية، خارج المحكمة، نظير تعويض ال٢١٠ الف دولار...إنه يلكم فرانك فى بطنه، ووجهه، ويقول "لماذا لم تقبل أريد ان أخرج انا وزوجتى من هذه المدينة " ويحاول فرانك أن يهدئه بقوله " إننا سنفوز بستة أضعاف هذا المبلغ" يعلق زوج الشقيقة، العامل المنهك "كلكم مثل بعضكم. مجرد أوغاد لا يهمكم إلا المال ".....ومرة ثالثة، عندما تدلى كاتلين كاستيللو بشهادتها وتروى كيف هددها الدكتور تاولر لكى تغير إستمارة الإستقبال وكيف انها أبعدت بعدها عن مهنة التمريض... تقول، وهى

تجهش بالبكاء "كنت أتمنى أن أكون ممرضة ولكن...ولكن...أى نوع من الرجال أنتم. مجرد أوغاد"... وهذا التكرار بالطبع ليس نتيجة لعجز كاتب الفيلم عن إيجاد جمل متنوعة، ولكنه تأكيد لالتقاء مشاعر الذين لا حول لهم تجاه ظلم المجتمع وجبروت أصحاب النفوذ فيه.

لكن مهلا، فثمة نقطة شائكة فى الفيلم لابد وأن نتوقف عندها... إن فرانك هو الذى يفوز، على الرغم من إعتراضات القاضى، وبفضل نزاهة المحلفين من جهة والخطبة الطويلة التى ألقاها فرانك والتى بدأها بقوله " إن دينى يطالبنى بأن أحاول أن أكون عادلا..." وعلى الرغم من أننا لا نعرف ما هو الفارق بين دين فرانك الذى يحضه على أن يكون عادلا وبقية الأديان التى تحض أيضا – فى حدود علمى – على أن يكون الإنسان عادلا، إلا أن الذى نعرفه، من خلال الفيلم، أن على رأس المحلفين، الذين حسموا القضية لمصلحة الطرف المظلوم، يقف ذلك اليهودى الذى سأله فرانك، بلا مناسبة، " هل دخلت مستشفى سانت كاترين" والذى يجيب ضاحكا "لا..... لأنى يهودى "! وتتضح الحكمة بالضحك... لاحقا، فى أحد المواقف، وعلى نحو مدهش، لا ضرورة درامية او فنية له يقول " حمدا لله أنه ليس كل المحلفين من اليهود " ألا يعنى هذا الإشارة إلى أن معظم المحلفين من اليهود... وبعيدا عن التخمين فى قضية شائكة يبقى موقف الفيلم الواضح الذى يتضمن تحية واضحة لليهود عندما يجعل لمحلفه اليهودى شرف إلقاء الحكم العادل دون بقية المحلفين الذين بلا هوية واضحة... الأمر الذى ينغص علينا متعة مشاهدة أحد الأفلام التى نكاد نصفق لجرأتها وميلها إلى نزع هالات القداسة من فوق هامة الفاسدين والمجرمين.

«المعبد الملعون»(1984)

أم البطل الملعون.. فيلم لـ ستيفن سبيلبيرج

مرة أخرى أعاد المخرج الأمريكى **ستيفن سبيلبرج** تقديم بطله البروفيسير انديانا جونز عالم الآثار، المغامر، الحكيم، الشجاع، الذى يقف بكل قواه التى لا يحدها حدود إلى جانب ما يراه سبيلبرج عدلا وحقا وخيرا.

انديانا جونز الذى يمثله **هاريسون فورد** ظهر من قبل فى "**غزاة الكنز المفقود**"، وسيظهر كما يتضح من بعض جمل حوار "**المعبد الملعون**" فى أعمال تالية...أى أنه سيقوم ببطولة سلسلة من الأفلام... والدكتور جونز فيما يبدو سيتخصص فى زيارة دول العالم الثالث، ففى "غزاة الكنز المفقود" جاء إلى مصر، وفى "المعبد الملعون" يذهب إلى الهند...وهو سواء فى مصر أو فى الهند، يقوم بدور مندوب الحضارة الأمريكية الأكثر رقيا، وعلما، وذوقا وقوة، والذى يتطوع بكل حماس، و إصرار، وجلد للوقوف إلى جانب الشعوب المتخلفة، الجائعة، المنكسرة، لكى تتحرر من جهلها، وخوفها، وفقرها.

ولعلها من المفارقات، ذات الدلالة العميقة أن يأتى عرض "**المعبد الملعون**" Indiana Jones and Temple of doom مواكبا لكارثة تسرب الغاز السام من المصنع الذى أقامته شركة "**يونيون كاربد**" الأمريكية فى أحد الولايات الهندية مما تسبب فى مقتل

الآلاف، وإصابة الوف أخرى من البشر بعاهات مستديمة...وقد ثبت أن الكارثة لم تكن قدرا، ولكنها كانت حتمية. فالشركات الأمريكية التى تعمل فى العالم الثالث تستخدم فى بناء مصانعها، معايير أمنية تتسم بالإستخفاف، مخالفة تماما لتلك التى تستخدم فى الولايات المتحدة، وعادة ما تكون حملات التفتيش المحلية نادرة أو صورية، فالشك فى قدرة العلم الأمريكى ونزاهة الضمير الأمريكى من الأمور غير الواردة عند حكام العالم الثالث الذين ترتبط مصالحهم بهذا الصديق الكبير أو الشريك الكامل.

وفى الوقت الذى توالت فيه صور المأساة الهندية، ممثلة فى الجثث المسممة، المنتفخة، الملقاة فى الشوارع، وفيمن أصيبوا بالعمى والشلل الرعاش... كانت دور العرض فى معظم دول العالم، تقدم، للأسبوع الرابع والخامس، بنجاح كبير، العملاق انديانا جونز فى فيلمه "**المعبد الملعون**" الذى يعتمد فى نجاحه على أقصى درجات التشويق والتوتر من خلال المعارك البدنية، والمطاردات، والحصار، وظهور الخطر المفاجيء الذى ما إن يختفى حتى تظهر مخاطر أكثر إثارة، والفيلم فى مجمله يدور فى أجواء غامضة، غريبة، مما يزيد قلق المتفرج، ويجعله متشبثا بمقعده على مدى الساعتين.

وهذه العناصر يجيدها ستيفن سبيلبرج بلا شك، وله العديد من الأعمال التى تقوم على أساسها مثل سلسلة "**الفك المفترس**" و "**حروب الكواكب**"... ولكنه هنا من خلال بطله انديانا جونز، يتعرض لإحدى بلدان العالم الثالث... فماذا يقول؟

يبدأ الدكتور جونز رحلته من شنغهاى فى العام ١٩٣٥... ولا يظهر من **شنغهاى** الصينية سوى ملهى ليلى يضم العديد من الأجناس. ومن المشاهد الأولى يتضح الموقف العنصرى للفيلم، فحول إحدى الموائد تدور مباحثات بين الدكتور جونز الصريح، الذكى، المهذب من ناحية، وعدد من الصينيين أو "الجنس الأصفر" من ناحية ثانية...يرتدون ملابس أوروبية، ولكنهم ليسوا أكثر من عصابة تجمع خصائص الجنس الأصفر التى ظهرت من قبل فى عشرات الأفلام الأمريكية : البرود والغموض والميل للجريمة والتآمر والقسوة والخداع... والمباحثات تدور حول تمثال أثرى صغير، يقول "الصفُر" أنه يحتوى فى داخله على رفاة "فومانشو" مليكهم القديم...ولعلك تتذكره فهو المجرم "الصفر" الشهير فى سلسلة الأفلام الأمريكية التى تحمل إسمه، والتى توالت فى سنوات الصراع مع اليابان لتستمر فى فترة العداء الأمريكى المرير للصين الشعبية، والتى تظهره كطاغية ينظم، بأساليب ديكتاتورية،

مملكة دموية تريد أن تقهر العالم كله، لولا وقوف رسل الحضارة الأمريكية فى وجهه وتحطيم مملكته.

ها هم، فى المشاهد الأولى للمعبد الملعون، سلالة "مانشو"، تريد أن تسترد رفاته وتعيد مملكته، ويكتشف الدكتور جونز بعد أن دفع الأموال ثمنا للتمثال أن "الصُفر" قد وضعوا له سما فى مشروبه، وبعد معركة كبيرة، عنيفة، ينجح فى أن ينتزع منهم الترياق، ويهرب فى طائرة مع مغنية و صبى "أصفر" يعلمه بكل رحمة، وبلا هدف، مبادىء التحضر الأمريكى.

قائد الطائرة "الأصفر" يقفز منها مع تابعه، تاركا الدكتور جونز لكى يلقى مصرعه مع من معه. لكن الدكتور جونز، المغامر الجرىء، يقفز مع المغنية والصبى بعد أن يمسكوا بقارب مطاطى يحميهم من الإرتطام على صخور الجبال الشاهقة....ويصل البروفيسير إلى إحدى القرى الهندية... وليس ثمة أية علاقة بين قرية " **معبد المصير** " أو "**المعبد الملعون**" – حسب التسمية العربية– وقرى الهند فى العام ١٩٣٥...فهنا، لا كفاح ضد الإحتلال البريطانى، ولا وجود أثر لغاندى، أو النضال ضد الإستعمار، بكافة أساليبه، الذى عرفته الهند فى هذه السنوات... إن سكان القرية يخرجون للقاء انديانا جونز بوجوههم الشاحبة، و أسمالهم البالية، وروحهم المعنوية الهابطة، وهزالهم كما لو كان نصف إله...يتحسسونه، ويحاولون لمس ملابسه، بل ويتضرعون له لكى يساعدهم على رفع اللعنة التى حلت بهم بعد أن سرق المهراجا حجرا مقدسا وخطف أطفالهم ليقدمهم كذبائح لآلهة الشر. إذن فالصرا ع هنا، وكما سيتأكد على طول الفيلم ليس هندى – بريطانى، كما يقول التاريخ، ولكنه، حسب رأى سبيلبرج، وكاتب القصة **جورج لوكاس**، هندى – هندى... وهذا هو الطرف الأول الذى يقف إلى جانبه مندوب الحضارة الأمريكية : الطرف المستسلم، الهزيل، المتخاذل، الذى يعتمد على البروفيسير إعتمادا مطلقا...فماذا عن الطرف الثانى ؟

لا يستطيع الدكتور جونز، الشهم، التملص من مسئولياته، فيتوجه مع المغنية والصبى إلى القصر الغامض... وهناك يستقبله أحد كبار المسئولين، يرتدى بذلةعصرية، ويعلن أنه نال تعليمه فى إحدى جامعات أوروبا، ويتشكى، امام أحد الضباط البريطانيين من أن الإنجليز يعاملون الهنود كما لو كانوا أطفالا، وهو بهذا يبدو، كما لو كان رجلا وطنيا، وهو يصحب الضيف إلى داخل القصر الغامض، بأسراره المقبضة، وطقوسه التى تذكرنا بتلك التى تدور فى قصور دراكيولا،



إنديانا جونز فى فيلم «المعبد الملعون»

وسرعان ما تقام مأدبة عشاء كبيرة تكريما للزائر العظيم مع من معه.

وعلى المائدة يفرز الفيلم شيئا من سمومه. إن الحفل يضم كبار رجال قصر بانكوت، بأزيائهم المزخرفة، وبعد رقصة هندية تقليدية، يفتح أحد الأبواب ليمر منه الخدم، يحملون الصوانى والأوعية التى تحمل أفخر منتجات المطبخ الهندى. وتوضع الأوانى امام من سيتناولون العشاء.ويكشف أحد الكبراء غطاء الوعاء الذى أمامه فترتسم على وجهه علامات الشراهة، ولا يتمالك نفسه فينهمك بسرعة فى إلتهام الحشرات والخنافس السوداء بنشوة هائلة! وتنتقل الكاميرا لترصد لنا غبطة هندى آخر يخرج خنجرا من جرابه ليشق بطن إحدى الحيات الكبيرة الموضوعة فوق طبق فضى أنيق، فيخرج منها ثعابين صغيرة على قيد الحياة، يلتهمها بسعادة غامرة، ويهرب ثعبان صغير متجها نحو ممثل الإمبراطورية البريطانية، الذى لا يخلو من تحضر، فيزيح الثعبان بعيدا لينقض الهندى على الثعبان فيمسك به ويضعه فى فمه مبتلعا... وبينما يظل الدكتور جونز متماسكا فإن المغنية الجائعة تبدو متقززة تماما.و أخيرا تأتى آنية فضية بها حساء ساخن، توضع أمام المغنية التى تتهيأ لتناول طعامها، وعندما تقلب الحساء تكتشف أنه يحتوى على عيون بشرية ! فتمتعض ويصيبها الرعب. وينهى سبيلبرج حفل العشاء بالحلو وهو عبارة عن رءوس قرود موضوعة فوق أطباق. ويصيح أحد الهنود منتشيا وهو ينظر للطبق الذى أمامه "مخ قرد مثلج"، وبالملعقة يخرج مخ القرد الوردى المثلج.

هذا هو المطبخ الهندى حسب خيال سبيلبرج ولا يفوته طبعا أن يقدم – من باب المقارنة بهذا الطعام، وطعام الأستاذ المتحضر الذى يداعب المرأة الجائعة، بعد إنتهاء الوليمة، بأن يظهر لها تفاحة أمريكانى فيسيل لعابها.

ويسخر سبيلبرج من المجتمع الهندى، عندما يقدم المهراجا، حاكم القصر الأول، على أنه مجرد صبى صغير...مظهره البراءة ولكن مخبره الخسة واللؤم. إن الصبى يشعر بأن الأمريكى يريد أن يعرف ما يحويه القصر الغامض من أسرار، فيعلن، كذبا، أن المنطقة التى يحكمها نظيفة تماما، وأن أحدا من أتباعه لم ولن يعود لممارسة المخازى التى وقعت عام ١٨٥٧... ...والمدهش أن هذا التاريخ بالتحديد هو تاريخ ثورة الهنود ضد فظائع شركة الهند الشرقية. تلك الثورة التى قمعت بواسطة قوات بريطانيا التى ألغت الشركة لتحكم الهند حكما مباشرا..... قمعت بواسطة قوات بريطانيا التى أعلنت أن ما تم فى عام ١٨٥٧ كان عملا يجدر بالهنود أن يستنكروه، و أن المهراجا – الصبى المخادع– لايزال، يؤدى مع عشيرته المجرمة،

ما يدعى أنهم قد توقفوا عن أدائه.

ويتسلل "انديانا جونز إلى داخل ممرات القصر، ويعبر مناطق مكتظة بالعقارب والحشرات والثعابين، كما فعل من قبل وهو يتوغل فى أحراش الآثار المصرية فى "**غزاة الكنز المفقود**" بحثا عن الألواح المقدسة، التى تتضمن "الوصايا العشر" لسيدنا موسى، والتى أخفاها أحد الفراعنة القدامى...ولكن هنا، فى "**المعبد الملعون**" يكتشف البروفيسير عالما كاملا : طقوس وحشية، بدائية، سحرية، يقوم بها كاهن هندى، غليظ الملامح، ينتزع بأصابعه الفولاذية قلب طفل، ويشرب دمه، ويسقى أتباعه، بينما الجمهور يسجد له، ثم يلقى بالطفل إلى هوة تتأجج بالنيران....أهذا ما كان يحدث عام ١٨٥٧، عام الثورة ضد شركة الهند الشرقية ؟

وسرعان ما يقبض على الدكتور جونز والمغنية، ثم الصبى الذى ينضم إلى بقية الأطفال المخطوفين، الذين يعملون كعبيد، يحفرون ممرات طويلة بحثا عن قطع أثرية مقدسة، يقول حكام " **معبد المصير** " أنهم إذا وجدوها...فإنهم سيحكمون العالم...هكذا...هنود ١٩٣٥ يريدون أن يحكموا الشعوب الأخرى!

وبعد مطاردات طويلة، ومعارك دامية، وأخطار محدقة، يهرب دكتور جونز من المعبد بعد أن يجندل العشرات من الهنود الأشرار، السحرة، الذين لا يتورعون عن شرب دم الأطفال....ولكنه يفاجأ بأنه محاصر من عدة جهات، ومن فوق معبر خشبى بدائى يأتى الأعداء من الأمام ومن الخلف، بينما التماسيح تنتظره أسفل الكوبرى...وهو، بكل مهارة رعاة الغرب، وتماسك الشخصية الأمريكية التى لا تعرف الخوف أو الإضطراب، يستمر فى القتال إلى أن يحضر القائد الإنجليزى الهمام مع رجاله، يساعدونه، بنيرانهم، فى القضاء على المتوحشين الأشرار.

إن مندوب الحضارة الأمريكية لا يفوته أن يعترف بالدور الإنسانى لسلفه البريطانى، ويبدو أن التليفزيون الإنجليزى النزيه أراد أن يرد التحية بأحسن منها، فردها مرتين...مرة عندما أحضر مجموعة "بروفيسيرات" فى شتى فروع المعرفة، لبحث شكل الكوكب الذى جاء منه هذا المخلوق الغامض، المحبوب "**إى.تى**" الذى قدمه ستيفن سبيلبرج على نحو إنسانى بالغ الرقة، فقيل أن هذا الكوكب لابد و أن يكون مظلما، ذلك أن عينى "إى.تى" واسعتان جاحظتان، ولابد أن تكون نسبة الرطوبة فيه مرتفعة، وربما يكون سطحه مغطى بالماء، ذلك أن «إى.تى» يتميز ببطن ضخم، وأن سكان هذا الكوكب من المعمرين، يشى بذلك جلد "إى.تى" المجعد...وهكذا...أما التحية الثانية فكانت بمناسبة ظهور المغامرة الثانية "لانديانا

جونز" فذات التليفزيون، عقد فى إحدى قنواته ندوة فنية حاول المشاركون فيها أن يبحثوا التركيبة التى يتكون منها ذلك البطل الشعبى الجديد، ووجدوا أنه مزيج خلاق من راعى الغرب الذى يجيد إستخدام الحبل، ويتمتع بذكاء **جيمس بوند** ومهارة **شازان**، والميل للمغامرة على طريقة **زورو**، والقدرة على التعامل مع الحيوانات بطريقة تذكرهم **بطرزان**.

وبالطبع لم يحاول أحد "الأساتذه" الإنجليز أن يتوقف لحظة ليرى مدى مصداقية صورة سكان كوكب " **العـالـم الثالث** "، وعما إذا كانت قد قدمت، على ذات الطريقة الإنسانية التى قدم بها سبيلبيرج "إى.تى" أم أنه كان متجنيا عندما قدم الشعب المصرى فى "**غزاة الكنز المفقود**" على أنه فلول بدائية متخلفة، إما تعمل فى خدمة الإنجليز أو فى خدمة النازى...و إن هذا التجنى قد تأكد عندما قدم الشعب الهندى على أنه إما مجموعة من المنكسرين الضعفاء، تنتظر المخلص الأمريكى، وإما مجموعة من الأشرار تريد أن تحكم العالم، وهذه... يتولاها البروفيسير العملاق، انديانا جونز، الذى ينتهى به المعبد الملعون مبتسما، منتصرا، بعد أن يعيد الأطفال المخطوفين إلى أسرهم،. ..وفى الوقت الذى بدأت فيه صور كارثة تسرب الغاز الأمريكى السام تغيب فى زوايا النسيان، لاتزال صورة المخلص الأمريكى تعرض، بنجاح وإلحاح، فى معظم أرجاء المعمورة، وها هو يتهيأ، بكل حماس، لزيارة واحدة أخرى من دول العالم الثالث... فإلى فيلم آخر، وكارثة أخرى.

«فوق القمة» (1987)

لقاء جولان وستالونى

إذا راجعت صفحة "أين تذهب هذا المساء" فى العديد من الجرائد الصباحية التى تصدر فى العواصم العربية، ستجد أن أفلام **سيلفستر ستالونى**، تحتل الكثير من دور العرض... وبعضها يستمر عرضه، بنجاح جماهيرى، أسابيع طويلة.

وإذا تصفحت مجلات السينما أو الفيديو، الواسعة الإنتشار، الصادرة باللغة العربية، والتى تهتم بالنجوم، ستجد أنها، إجمالا، تخصص مساحة لا يستهان بها لأخبار ستالونى، وأحيانا ستجده منفردا بصفحة الغلاف، بصدره العارى وعضلاته الضخمة المفتولة، ووجهه المكتسى بغلالة من العرق، يبدو كما لو كان خارجا توا من معركة، أو يتهيأ بالتدريب الشاق، للدخول فى معركة...والموضوعات المكتوبة عنه، تتضمن عادة، إعجابا قد يبلغ حد الإنبهار، وتأتى كصدى سلبى لفن "تلميع النجوم " الذى أجادته هوليوود منذ عقود عديدة، وغالبا تكون عناوينها من قبيل "ستالونى : أسطورة العصر " أو "سيلفستر ستالونى : عاند الفقر وتغلب عليه ليصبح روكى ورامبو" أو "ستالونى النجم الأول فى العالم "... وهذه العناوين هى طبق الأصل.

وبالطبع، لا أحد يصادر حق هذه المجلات فى الإهتمام بنجم أصبح من أهم ملوك الشباك، أى أن أفلامه، تجاريا، تحقق دخلا هائلا...لكن الإعتراض يأتى على "طريقة الإهتمام" و"منهج التعرض"...... فأن يروج أحدنا "لأسطورة العصر" وأن يزعم

الكثير من محررى هذه المجلات – للأسف– أنه "النجم الأول فى العالم"، بما فيه عالمنا الثالث أيضا، فإن هذا الترويج وذاك الزعم يعنى أننا، كعرب، ننساق إلى بضاعة الغرب، مهما كانت فاسدة، ونصدق دعايته، مهما كانت مغرضة، الأمر الذى يعبر عن نوع مؤلم من الإستلاب الفكرى، يتطلب، حفاظا على عقولنا، إيقافه عن طريق كشفه وفضحه.

وإذا كان "**روكى**"، ذلك الشاب الذى مثله ستالونى فى أربعة أفلام، يبدأ حياته من القاع، ويأتى من قطاع "المنسيين"، ويبدو، كما لو كان ضد نظام مجتمع بالغ القسوة، فإنه، وهو يشق طريقه إلى الحياة، ويحاول مستميتا أن يصبح حاضرا فى ذلك النظام القائم على الفردية، والروح الأنانية، وقوة العضلات، والمنافسة غير الإنسانية، والتى من الممكن، بل من المحتم، أن يقوم الأشد بطشا بالتنكيل بمن هم أقل عنفا ...أى أن "روكى" ليس ضد النظام، ولا يعمل لتغييره، ولكنه ضد أن يكون من المهزومين فى هذا النظام، وبالتالى فإنه، بذات قوانين النظام، يرتفع ويرتفع، بقبضات، لها معادلها المعنوى والإقتصادى، ليسقط أمامه الأقل قوة لتبتلعهم غياهب الظلام والهزيمة والنسيان... وإنتقال ستالونى إلى شخصية "رامبو" يعنى الإنتقال إلى مواقع أكثر الإتجاهات يمينية فى النظام الأمريكى.... ففى حين تتستر "روح التسيد" فى سلسلة "روكى" بغلالة كثيفة من مباريات الملاكمة المثيرة، الوحشية، المنفذه بحرفية متقنة، والتى لا تأتى نتيجة لموهبة فى الإخراج بقدر ما هى خبرة بإستخدام الأدوات السينمائية، فإن "النزعة الجنونية للسيطرة" تظهر بجلاء فى سلسلة أفلام "رامبو". ذلك أن "رامبو"، أصلا، هو أحد أفراد فرقة البيريهات الخضراء، التى روج لأعمالها **جون واين** فى فيلم، يحمل ذات إسمها، ويعد، من وجهة نظر النقاد المؤمنين بحق الشعوب فى الحرية، أحد الأعمال النموذجية فى التضليل، وتغييب الحقائق، وتشويه نضال الجماهير بهدف تجميل دور واحدة من الفرق الوحشية، والتى أبادت، بلا رحمة، قبل أن تهزم، ومعها الفرق الأخرى، عشرات القرى الفيتنامية والكمبودية... إن إنتقال ستالونى من روكى إلى رامبو، يعبر عن الإنتقال من الدعاية المستترة إلى الدعاية المفضوحة من جهة، كما يعبر عن التحول من مرحلة تدشين التسيد داخل المجتمع الأمريكى إلى مرحلة هوس الهيمنة على شعوب العالم من جهة ثانية.

ولكن ما بين الشخصيتين، يقدم ستالونى العديد من الأفلام، التي لم تحظ بنجاح السلسلتين، وإن كان لبعضها دلالة تهمنا نحن العرب، وتفسر لنا تعاونه اللاحق مع

المخرج والمنتج الإسرائيلى **مناحم جولان**، والذى أعلن بفخر، فى الكثير من أحاديثه، أنه كان فى طليعة الطيارين الذين قاموا بالقاء القنابل على مدينة **بورسعيد** عام ١٩٥٦، كما قام بدور فعال فى حرب ١٩٦٧، وذلك قبل أن يتفرغ تماما للسينما، وينشىء شركة كانون، التى قدمت العديد من الأفلام السمجة، الساذجة فى تشويهها لصورة العرب...ومنها، كمثل، فيلم "**صحارى**" الذى يدور فى المغرب، كصحراء أبعد ما تكون عن المدنية، تندلع فيها المعارك الوحشية بين قبيلتين بدائيتين تتسمان بالشراسة والحنث بالوعود والميل لسفك الدماء، ويتعمد الماكيير أن يظهر وجوه الرجال على نحو بالغ الدمامة، يخطفون النساء ويقومون بإغتصابهن على أنغام موسيقى فريد الأطرش!

والأفلام التى مثلها ستالونى، بعيدا عن روكى ورامبو، تنتمى جوهريا، إلى تلك الأعمال المغرضة، التى تقف ضد آمال قطاعات تدافع عن حقها فى الحياة، ولعلك تذكر فيلمه"**صقور الليل**" الذى عرض فى القاهرة منذ سنوات، ويقوم فيه ستالونى، الضابط الأمريكى العظيم، الذى قضى بمفرده، مدفوعا بشجاعته، بقتل عشرات الفيتناميين – ثم ها هو يتعقب أحد عتاة الإرهابيين، من **منظمة التحرير الفلسطينية** التى ينكر أحد المسئولين عنها علاقة هذا الإرهابى بها... ولكن ستالونى، النافذ الذكاء، المتمتع بمهارات هائلة، والذى يغضبه لا إنسانية الإرهابى، يقضى، فى أحد المشاهد المتوترة، على تلك الفتاة الغامضة التى تساعده، برصاصة واحدة فى جبهتها...والفتاة ليست شرقية الملامح فحسب، بل فلسطينية تماما.

إذن فاللقاء بين ستالونى ومناحم جولان الذى أعلن أنه وقع مع ممثل روكى ورامبو عقدا للقيام ببطولة ثلاثة أفلام، لم يكن مصادفة، فمن المنطقى أن يلتقى الماضى السىء لـ ستالونى على الشاشة، مع الماضى الملوث لمناحم جولان واقعيا... والثمرة الأولى لهذا اللقاء هو فيلم "**فوق القمة**" الذى يعرض الآن – للأسف– فى قلب العروبة النابض...القاهرة !

فيلم "**فوق القمة** " **Over the top** الذى روجت له الدعاية، عالميا، فشل فى معظم دول العالم التى عرض بها، ذلك أنه، من الوهلة الأولى يبدو تكرارا مملا لشخصية روكى، مع إستبدال صراع لعبة الملاكمة بلعبة الذراع أو الرست أو البراديفير... ومن الواضح أن مناحم جولان – كمخرج – يعيش على فتات الحرفية السينمائية التجارية: المشاهد السياحية، الألوان الزاهية، تعدد أماكن التصوير، التوتر، الصراعات... وهو فى هذا يذكرنا بالصناعات الإسرائيلية التى تتحدث الدعاية عن

تفوقها، بينما هى فى حقيقتها مجرد صناعات غربية، وامريكية بالتحديد، تحمل علامات إسرائيلية.

هنا، مرة أخرى، ستجد ذات الأفكار السقيمة عن البطولات الفردية، ولا يفوت المخرج، الصهيونى حتى النخاع، أن يقدم تحية لذلك الأمريكى المتفوق، الذى ينتصر على غيره من أبطال الشعوب الأخرى، حتى الكندى والنرويجى... بالطبع بعد أن ينتصر على أبطال آخرين، تكشف ملامح وجوههم، والتى تعمد أن تكون كريهة شرسة، عن إنتمائهم إلى البلاد الآسيوية والإفريقية.

والفيلم وإن كان تافها فى قصته، مفتعلا فى إخراجه، إلا أن خبث نية تلك السينما المريبة، التى يمتزج فيها الممثل الأمريكى مع المخرج الإسرائيلى مع رأس المال اليهودى، تجعلنا نتشكك فى مغزى تلك العلاقة بين ستالونى فى الفيلم مع إبنه الصبى... فالصبى هنا يتشرب قواعد الصرامة فى مدرسة عسكرية ! والأب غاب فترة ويعود ليحتضن إبنه، والآخرون ضد هذه العلاقة، يحاولون الفصل بينهما، ولكنهما - الأب والإبن - يدركان ان أحدهما لا يمكن أن يعيش بعيدا عن الآخر، وأنهما يكملان بعضهما بعضا... هل يعبر مناحم جولان عن تلك الأواصر التى تربط إسرائيل بأمريكا ؟

أيا ما كان الأمر، فإن ما يعنينا فى هذا الفيلم والذى يزمع مخرجه تسريبه إلى بعض العواصم العربية الأخرى، سواء بتغيير عنوانه أو إستبدال إسمه كمخرج بأى إسم آخر، متواطئا معه بعض الموزعين، معتمدا على أن أفلام ستالونى تنسب غالبا له - أى لـ ستالونى - مع تجاهل إسم منتجه ومخرجه...... ما يعنينا هو أن ننتبه، وأن ندرك ما يعنيه بداية تسرب أفلام من هذا النوع إلى السوق المصرية، بداية من القروش التى ستصب فى الخزانة الإسرائيلية من جهة ونشر أفكار مدمرة فى عقول المشاهدين من جهة ثانية، وأن نطالب مجلاتنا الملونة المتسكعة بموضوعاتها أمام أعتاب النجوم، بأن تكون أكثر جدية، أو أقل إنسياقا وراء بضاعة الغرب الفاسدة، تلك المجلات الواسعة الإنتشار، التى تتحدث، بلا تردد أو خجل، عن "ستالونى : أسطورة العصر " و"النجم الأول فى العالم".

«منطقة الرعب» (1991)

إثارة متعددة الأهداف.. مواصفات الفيلم الأمريكى كاملة

يروى المخرج الأمريكى الشهير **مارتن سيكورسيزى** أنه فى أثناء بحثه المضنى عن واحد من أصحاب رءوس الأموال، يوافق على تمويل فيلم "**شوارع حقيرة**"، التقى المنتج روجر كورمان، الذى أبدى استعداده المبدئى لإنتاج الفيلم.. وعلى مائدة عشاء لم يفته أن يتأكد من أن فى "شوارع حقيرة "مشاهد عنف!

عندما قيل له "نعم.. نعم ".. سأل: و جنس أيضا؟ جاء الرد بنعم.. فبدا عليه الارتياح، و لكى يرتاح قلبه سأل من جديد: و به أيضا رجال عصابات؟ فأكدت الإجابة بأن "شوارع حقيرة" لا يخلو من رجال عصابات... هز المنتج رأسه راضيا، و علق متسائلا: عظيم.. عظيم.. أليس فيه حركة متدفقة ؟

وافق روجر كورمان على المساهمة فى الانتاج عندما اطمأن إلى الإجابة... كان سيكورسيزى، من قبل قد تعلم الدرس.. عرف ما الذى يريده المنتج، و ما الذى يطلبه السواد الأعظم من المشاهدين.. فقدم لهم، بمهارة و بذخ، ما يرضيهم و لكن، فى الوقت نفسه، يعبر عن وجهة نظره الخاصة.. فوسط طوفان العنف و الدم و الجنس، تتبلور رؤيته النقدية الواضحة للمجتمع الأميركى، بقيمه و آلياته، لذلك فإن أفلامه، بما فيها أحدثها، "**منطقة الرعب»**Cape fear تتضمن أكثر من مستوى،

وبالتالى تحقق أكثر من هدف، فهى ناجحة تجاريا من ناحية، وتحظى بتقدير النقاد من ناحية أخرى.

مارتن سيكورسيزى، ابن مدينة نيويورك ذات الطابع الوحشى، سليل الطليان المهاجرين، المولود عام ١٩٤٢ يعد من جيل السبعينيات.. جيل **بريان دى بالما**، **جورج لوكاس**، **بيتر بوجدانوفيتش**، **فريد كين**.. و الأشهر، الأكبر قليلا صاحب "**الأب الروحى** " **فرنسيس فورد كوبولا**.. و هذا الجيل الذى أمد السينما الأمريكية بدماء جديدة، يقول عنه الناقد **سارجنت كلارك** "ليس فى اعمال هؤلاء المخرجين أى شئ اسطورى أو ملحمى.. لا هم طليعيون و لا محافظون. إنهم ببساطة، يستعملون القواعد و التقنيات الأساسية لصناعة السينما بدافع اهتمامهم الصادق و البرىء بالناس ".

مسألة الاهتمام الصادق و البرىء قد لا تنطبق على أحد من مخرجى السبعينيات بقدر انطباقها على سيكورسيزى، فالإنسان عنده، أو البطل، يحظى بالأهمية الأولى فى أفلامه، فهو يدرس شخصياته دراسة مستفيضة، بخاصة جانبها الروحى أو النفسى.. لا يقدمها كحالات مرضية خاصة، و لكن يبين المؤثرات الواقعية الشرسة على تكوينها العقلى ثم يرصد سلوكها المختل، المتسم بالقسوة، الذى يأتى نتيجة اختلال قيمها.. و لا ريب انه وجد فى ممثله الأثير، روبرت دى نيرو، بطابعه الذاتى المتفرد، خير تجسيد لقلق أبطاله الذى يصل إلى حد الاضطراب النفسى و التشوش العقلى، لذلك أسند له الأدوار الرئيسة فى العديد من أفلامه "**شوارع حقيرة**"، "**سائق التاكسى** "، "**نيويورك، نيويورك**"، "**الثور الهائج** ".. و أخيرا "**منطقة الرعب** ".

إعادة إخراج، و تعدد مستويات

منذ ثلاثة عقود، فى عام ١٩٦٢، قدم المخرج **جى. لى. تومسون**، رواية **الجلادون لـ جون ماكدونالد**، فى فيلم بعنوان "**منطقة الرعب** ".. و الواضح أن سيكورسيزى شغف بالرواية كما اعجب بالفيلم الذى قدم له تحية حارة، عملية، عندما أسند لبطليه **جريجورى بيك** و **روبرت ميتشوم** دورين ثانويين، يعدان، فى عدائهما المستتر، امتدادا لعدائهما الساخر فى الفيلم السابق.

فيلم "منطقة الرعب ".. متعدد المستويات، و الأهداف.. إنه، فى مستواه المباشر، السطحى إن شئت، يحكى قصة سجين، **روبرت دى نيرو**، قضى ١٤ عاما وراء القضبان، عقابا على جريمة اغتصاب.

فى السجن تعلم القراءة و الكتابة، و طالع عشرات الروايات و كتب الفلسفة



لقطة من فيلم «منطقة الرعب»

والقانون، و تأكد أن محاميه، **نيك نولت**، أخفى تقريرا خطيرا، يقول أن المرأة المغتصبة، كانت متعددة العلاقات، و أنها إلى المومس اقرب.. و أن إظهار هذا التقرير كان كفيلا بأن يخفف الحكم عليه إلى حد كبير.. و ها هو، الخارج من السجن، يطلب الانتقام.. يتحرش مرارا بالمحامى و عائلته: الزوجة و الابنة.. ويتصاعد الصراع بينهما، على المستوى النفسانى، ثم المادى.. و طوال الثلث الأخير من الفيلم، داخل باخرة صغيرة ضائعة وسط عواصف بحيرة غامضة، تندلع معركة بالغة الوحشية، بين الأسرة و المجرم تتهشم الباخرة، و يموت طالب الانتقام حريقا جريحا غريقا.

لعشاق الإثارة، يحقق لهم "**منطقة الرعب** "، متعة المتابعة المتوترة، فالخارج من السجن، و بأداء روبرت دى نيرو، لا يمكن للمشاهد أن يتوقع سلوكه و أفعاله.. فمظهره على قدر كبير من الجاذبية، و أحيانا يبتسم بطيبة شديدة، و قد يوحى بالاطمئنان.. لكن فجأة، بنظرة عين أو اكتئاب مباغت، تحس أن أمرا خطيرا سيقع حالا.. و عندما يستدرج ابنة المحامى الرقيقة، البريئة، التى لا تتجاوز السادسة عشرة، إلى مسرح جامعة هال، يخفق قلب المشاهد خوفا من أن يغتصبها، خصوصا

انه، منذ مشاهد قليلة، اغتصب عشيقة المحامى.

إن سيكورسيزى الذهبى قال عنه المخرج السوفييتي **أندريه ميخالكوف** "يظل جديدا و حيويا على الدوام ".. و فعلا يتجلى جديده فى طريقة تجسيده لحرب الأعصاب التى يشنها روبرت دى نيرو ضد **نيك نولت**، فالمجرم ينفث دخان سيجاره الكثيف نحو المحامى و أسرته، و يسارع بدفع حساب المشروبات التى تجرعها غريمه و زوجته و ابنته.. يمد يده من خلال نافذة سيارة المحامى ليخطف المفاتيح بلا تردد.. هكذا، لا يلجأ سيكورسيزى إلى وسائل الإخافة المألوفة، و لا يطلق أسباب الرعب، دفعة واحدة.. و لكنه يثير المخاوف بإقتصاد شديد، و على نحو إيحائى، ويتصاعد به من مشهد لآخر، و يلجأ إلى نوع من التضاد فى استخدامه للغة السينمائية، فالموسيقى التصويرية الرقيقة، تتسلل بنعومة، فى مواقف ذات طابع مرعب و عنيف، الأمر الذى قد لا يؤدى إلى إثارة مشاعر الخوف، عاطفيا، عند المشاهد، بقدر ما تثير مخاوفه العقلية.. أما عن مسألة كونه "حيويا" فتتبدى بوضوح فى تدفق الحركة داخل المشهد، فضلا عن يقظة كاميرا المصور **فردى فرانسيس** النشطة، التى تكاد تتحول إلى عين بشرية، تحاول بقلق و حماسة، أن تستطلع ما يدور خلف النوافذ، و حديقة البيت، و سطح الباخرة.

"منطقة الرعب "، فى مستواه البسيط، فيلم إثارة، يعتمد على مطاردات نفسانية ثم مواجهات جسمانية، يتمتع بحرفية محكمة، لذلك فإنه يرضى قطاعا لا يستهان به من المشاهدين.

الأعمق.. و الأشمل

لكن الفيلم، فى المشاهدة المتأنية، يكشف عما هو أعمق و اشمل.. فالسيناريو الذى كتبه **ديسلى ستريك**، بحواره القوى، المترع بالمعانى، يكسب "منطقة الرعب" أفاقا بعيدة.

العلاقات التى يصوغها ديسلى ستريك، بين أبطاله جميعا، على درجة كبيرة من التركيب.. و هذا "التركيب " يأتى من طبيعة الشخصيات المتعددة الأبعاد.. فالعلاقة بين روبرت دى نيرو و نيك نولت ليست علاقة بين مظلوم و ظالم، و لا يمكن أن تقول أن أحدهما برىء و الآخر مذنب.. فكلاهما ضحية و جلاد فى الوقت عينه.. روبرت دى نيرو، الشرير، المختل العواطف، لا ينكر ارتكابه لجريمة الاغتصاب، التى دخل بسببها السجن، بل و يرتكبها ثانية، أمامنا، مع عشيقة المحامى.. و نيك نولت أيضا،

خان الأمانة، عندما أخفى ذلك التقرير الذى كان كفيلا بأن يخفف الحكم على موكله.. و الأدهى، انه أمامنا، يسلك مسلكا فظيعا، لا يليق إلا بعتاة رجال العصابات، عندما يتفق مع ثلاثة بلطجية من فتوات الشوارع، على ضرب دى نيرو حتى الموت أو التهشيم تماما.. إنه اغتصاب من نوع أخر.. فمن هو المجرم بالضبط.. رجل القانون أم الخارج على القانون؟

هذا السؤال الجوهرى يمتد ليطرح المزيد من أسئلة، تحمل الكثير من الشك، فى "قداسة" العدالة الامريكية، التى تدفع كلا من روبرت دى نيرو، و نيك نولت، إلى مزاولة "عدالتهما الخاصة".. فكل منهما يصدر حكمه على الآخر، و ينفذه.!

و بينما يقرر المحامى، بإيعاز من رجل الشرطة، **روبرت ميتشوم**، أن يستدرج روبرت دى نيرو لكى يجعله يتسلل إلى فيلته ليلا، و بالتالى يصبح من حقه أن يقتله دفاعا عن الذات ، يقرر دى نيرو أن يعاقب نيك نولت، عقابا "أمريكيا" خالصا.. وذلك بأن يجعله من "الخاسرين ".. و تكتسب فكرة "الرابح " و "الخاسر" فى المجتمع الأمريكي حضورا أكثر عمقا و هيمنة من حضورها فى أى مجتمع أخر، فالربح.. والربح وحده، هو الهدف الأسمى لمجتمع تسيطر عليه الروح الفردية، و البقاء فيه للأقوى، و ليس للأفضل.

يعرض المحامى على الرجل منحه عشرات من آلاف الدولارات، لكن دى نيرو، عقب سرده المؤلم لكيفية انتهاك جسده داخل السجن، يرفض المبلغ و يعلن انه لا يريد أقل من أن يشعر المحامى الخائن بالخوف أولا.. ثم "الخسارة".. و هو ينجح فى بث الذعر فى قلب نيك نولت المتماسك، الذى يقاتل بجلد، و بلا هوادة.. أما "الخسارة"، فلا تتعلق بمال أو وظيفة أو نفوذ، و لكنها تتمثل فى هز أركان الأسرة، المتداعية أصلا، فالزوجة **جيسكا لانج** تعرف خيانة زوجها المنتظمة لها، و ها هى فى موقف مواجهة مميز، تتحدث معه، بابتسامة ساخرة مرة، عن سلوكه المراهق.. ولكنها، عندما تعصف بها انفعالاتها الداخلية، تندفع نحوه صارخة، ضاربة وجهه بكفيها المضمومتين.. و تتابع الابنة المراهقة، التى تحس بأن أحدا لا يفهمها، المعركة المندلعة بين والديها، فلا تستطيع إلا أن تدخل حجرتها و تغلق بابها، مهيأة للاستجابة إلى أول طارق لقلبها... و الطارق هو: روبرت دى نيرو.

يهرب المحامى، مع أسرته الصغيرة، إلى بحيرة نائية، حيث نرى جوا قاتما مريعا.. فالحشائش الشيطانية تحيط بضفافها، و أفرع الأشجار الضخمة تمتد كأصابع وحشية غامضة.. و ما إن تستقر الأسرة فى باخرة صغيرة حتى يظهر لها

روبرت دى نيرو. و بعد معركة عنيفة يسيطر على أفرادها.. و يشرع فى اغتصاب الزوجة و الابنة، على مرأى من نيك نولت المكبل بالحبل.. لكن الفتاة تطلق نحوه ألسنة اللهب التى تحرق وجهه، و تندلع معركة شرسة، دامية، يطلق فيها سيكورسيزى طاقته الفنية كاملة و تتهشم الباخرة لتتواصل المعركة فى قلب الأمواج العاصفة.

وإذا كانت معركة النهاية التى تستمر لما يقرب من ثلث الساعة، أقرب إلى الكابوس، فإن هذا لا يخرج عن سياق أسلوب سيكورسيزى الذى يقول بأن "الأفلام هى فى حقيقة أمرها، بالنسبة لى، نوع من حالة الحياة، فى الأحلام "... لذلك فإن "منطقة الرعب "، كحلم أو كابوس، يتحمل أكثر من تفسير، و يجعل ظهور روبرت دى نيرو حيا، بعد حرقه و طعنه و غرقه، أمرا متمشيا مع منطق "الحياة فى الأحلام ".

عناوين الفيلم، تظهر فى البدء، مهزوزة، فوق مياه بحيرة تعكس ظلالا غامضة من نباتات غريبة الأشكال.. ظل طائر وحشى ضخم، يحوم فوق البحيرة.. تتغير الألوان و تتبدل لتستقر على اللون الأحمر.

فى مشهد النهاية، قبل أن تتلاشى صور الأبطال، يتلاشى وجه روبرت دى نيرو، المشوه حرقا، بين أمواج المياه.. يجلس المحامى المنهك عند حافة بحيرة، مهترىء الملابس تماما، يبدو كمن خرج من الجحيم توا. ينظر إلى كفيه فيجدهما ملوثتين بالدماء، بالقرب منه زوجته المهلهلة ملقاة على رمال تزحف نحو ابنتها لتحتضنها.. و ها هو نيك نولت يتحامل على نفسه متحركا فى اتجاههما.. فهل أراد سيكورسيزى، فى فيلمه المتعدد المعانى، و الأهداف، بهذه البداية و النهاية، أن يوحى بأن الزمن الذى يتحدث عنه، لا يختلف فى قيمته، و صراعاته، عن بدائية العصور الأولى ؟.. ربما.

«يوم الإستقلال» (1996)

الكاوبوى ينقذ العالم !

ذروة الغرور أن يظن المرء، أو البعض، أنه البداية والنهاية، وأنه المحور الذى يدور فى فلكه الجميع..إذا حقق نجاحا، فإن السعادة، حتما، ستعم الجميع...وإذا فشل فإن التعاسة لابد أن يشاركه فيها الآخرون.إنتصاراته تعتبر إنتصارا للبشرية. وهزيمته تعنى هزيمة الإنسانية...و"**يوم الإستقلال**" الأمريكى، حسب إعتقاد الفيلم الهوليودى المعنون بذات الإسم، ما هو إلا إستقلال الكرة الأرضية كلها.

غزاة الفضاء الأشرار، بذكائهم الحاد، إختاروا ذكرى "يوم الإستقلال "، للهجوم على الأرض والاستيلاء عليها والقضاء على الجنس البشرى، وتعمدوا أن يكون هدفهم الأول، كبريات المدن الأميركية: نيويورك، واشنطن، ولوس انجلوس... إختيار الزمان والمكان، فى الفيلم المثير، يعنى أن أيام ٢ و ٣ و ٤ تموز- يوليو، هى الأيام الأهم فى التاريخ، وأن المدن المزمع تدميرها، هى المدن الأهم على وجه الأرض. إنها، مراكز الحضارة، وعواصم الدنيا.

فيلم "**يوم الاستقلال**"**Independence day**، من الأفلام التى تندرج فى باب"أفلام الكوارث "، ولكنه يستفيد من "أفلام الوحوش "، و"الخيال العلمى "، و"الرعب "، ويصوغ أحداثه، وشخصياته، ومصادره، فى "ايديولوجية "، أو بناء فكرى، شديد الوضوح، شديد الخطورة، يعبر بدقة عن أوهام ما يسمى بـ"النظام العالمى الجديد"، الذى تقوده الولايات المتحدة.

يبدأ الفيلم الذى يتكون من ثلاثة أقسام بداية مبهرة، فعنوان، "يوم الإستقلال " المكتوب بالإنجليزية طبعا" ينفجر على الشاشة، محدثا دويا مخيفا، وتتناثر حروفه فى فضاء لا نهائى.. وهذه الافتتاحية المثيرة توحى بالأجواء التى ستنتشر على طول الفيلم.. والى جانب التقسيمة الشكلية للفيلم، والتى تحدد أجزاءه بأيام ٢ و ٣ و ٤ تموز- يوليو، ثمة تقسيمة درامية أخرى، ذات طابع مسرحى، تعتمد فى فصلها الاول على عرض الحال وتجمع خيوط الازمة، وفى الفصل الثانى يندلع الصراع ويتأجج، وفى الفصل الأخير تدور رحى معركة النهاية، حيث الانتصار الكبير.

فى اللقطة الاولى من الفيلم، الصامتة، الوثائقية، ذات اللون الواحد، يظهر العلم الأميركى فوق سطح القمر، والى جانبه اللوحة التى تركها اثنان من رواد الفضاء عام ١٩٦٩، المرسوم عليها جانبا الكرة الأرضية، والمكتوب عليها "لقد جئنا من أجل السلام ".

وكما يؤكد "**يوم الإستقلال** " الحضور الأمريكى، على المستوى الكونى، يعود ليبين مزايا الوجود الأمريكى فى أى مكان على سطح الأرض... فإلى جانب ما ترصده أجهزة المتابعة الدقيقة لما يجرى فى الفضاء، فى أحد المراكز داخل الولايات المتحدة، ثمة غواصة فى الخليج العربى، أو "الفارسى "- حسب تسمية الفيلم- تكتشف تقدم أجسام غريبة، غامضة، نحو الأرض.. أى أن الوجود الحربى الأمريكى فى الخليج، ليس لتهديد شعوب المنطقة، ولكن لأسباب علمية.. أو على الأقل، لها فوائد علمية لا تنكر!

فى القسم الأول من "يوم الإستقلال، الذى يدور فى يوم ٢ تموز- يوليو، تخيم الدهشة على الجميع : الرئيس الأمريكى الشاب، جميل الطلعة، رب الأسرة الرقيق، الذى يقوم بدوره **بيل بولمان**، وجنرالات قيادة الفضاء بالبنتاجون، وخبير الكمبيوتر الموهوب، المتماسك، اليهودى، الذى يؤدى دوره **جيف جولد بلوم**، فضلا عن الطيار المتمكن، الأسود، الذى يقوم بدوره **ويل سميث**.. وسريعا، تتحول الدهشة الى ارتباك، سواء فى المؤتمر الصحفى الذى يقام بداخل البيت الابيض، أو فى قاعات البنتاجون، أو فى الشوارع.. ويفاجأ جميع السكان، فى مدينة نيويورك، بكتلة بالغة الضخامة، تتحرك مقتربة من المدينة، وترصد كاميرا المصور **كارل والتر علامات** الذهول على الوجوه المتطلعة الى أعلى.. كل وجه يعبر عن "الذهول " بطريقته، فثمة من فتح فاه، والى جانبه من اتسعت حدقتا عينيه، ومن تجمدت ملامحه تماما.. وهذا التنوع فى وسائل التعبير يعطى للمشهد قدرة هائلة على التأثر.. ويتحول الذهول إلى رعب،



لقطة من فيلم «يوم الاستقلال»

عندما تنطلق أشعة من بؤرة الكتلة، فى إتجاه ناطحة سحاب، فتندلع فيها النيران، وتنفجر، ومع توالى إطلاق الأشعة، واحتراق البنايات الضخمة، وإنفجارها، يتدفق طوفان النار من مكان لمكان، ويتدافع الناس فى ذعر، وتتطاير العربات فى الفضاء، وتتساقط كرات اللهب، ويلقى الآلاف مصرعهم، وتغدو المدينة مخربة تماما.. هنا يستفيد "يوم الإستقلال " من تكنولوجيا الخدع السينمائية التى تجيدها استوديوهات هوليوود.

مع إتجاه الكتلة الضخمة نحو واشنطن، تقرر الحكومة الفيدرالية إنقاذ كبار الدولة، وعلى رأسهم رئيس الولايات المتحدة، وذلك بنقلهم الى أحد المراكز الحربية، السرية، بصحراء نيفادا، وبينما تنطلق طائرة الرئيس، تفتح أبواب الجحيم على المدينـة، ينفجر البيت الأبيض، وتمـرق الحمم معربدة فى الفضاء، وتكاد ألسنة اللهب أن تلتهم طائرة الرئيس.

يبدأ القسم الثانى بلقطة لتمثال الحرية الشهير وقد سقط مهشما، ووجهه منكفىء فوق الأرض الموحلة.. لقطة تعنى أن دمار أمريكا، يعنى دمار العالم كله.. هذا ما يؤكده الفيلم لاحقا، اكثر من مرة، بالقول، بعد أن عبر عنه بالصورة.

فى القاعدة السرية، المحاطة بحراسة مشددة، يتم إستقبال الرئيس الذى يتعرف على المكان لأول مره، ويلتقى كبير العلماء بالقاعدة.. رجل نصف مجنون، نصف عبقرى، قضى عقدين ونصف العقد فى القاعدة، محاولا مع زملائه وتلاميذه، تشغيل طبق طائر عثر عليه فى منتصف الستينيات.. وإذا كان الرئيس أصابته الدهشة ازاء ضخامة ودقة الطبق، فإن دهشته الوقورة تتضاعف إزاء ثلاث جثث لكائنات فضائية، محفوظة فى محاليل كيميائية، بداخل مخابير زجاجية ضخمة.

مخرج الفيلم، الألمانى الأصل، **رونالد امرخ**، الذى اشترك فى كتابة السيناريو مع **دين ديفلن**، تعلم من افلام الوحوش أن تأجيل ظهور الكائنات الغامضة، المخيفة، يزيد من شحنتى التوتر والتشويق.. لذلك فإن الغزاة الاشرار، لا يظهرون إلا فى لقطات قليلة، فى منتصف الفيلم.. ولا شك أن صناع الفيلم، فكروا طويلا، وعميقا، فى شكل هذه الكائنات، اعتمادا على افتراضات علمية من ناحية، واستلهاما لشخصية "إى. تى" من ناحية اخرى.

فيما يبدو أن غزاة الفضاء الاشرار، قدموا من ذات الكوكب الذى جاء منه "إى. تى ".. وهو كوكب مظلم، رطب، ممتلىء بمستنقعات، ومغطى بالحشائش.. وبالتالى فإن "إى. تى" الطفل، ضخم الرأس، عيناه جاحظتان، مرتفعتان قليلا، كى يرى بهما فى الضوء الشحيح، وبطنه مستطلقة كى تساعده على السير فى المياه. ولأن سكان هذا الكوكب معمرون، فإن جلد "إى. تى" مجعد الى حد كبير.

المعلومات المتناثرة، فى "**يوم الاستقلال**"، حول غزاة الفضاء، تقول بأنهم يأتون من كوكب يبعد عن الأرض بملايين السنين الضوئية، وأنهم كائنات عاقلة، ذات مهارات رفيعة، لهم وسيلتهم الخاصة فى الاتصالات والتخاطب، وأنهم موغلون فى الشر، ينتقلون من كوكب لآخر، لالتهام المواد الأولية المتوافرة فى كل كوكب يحطون عليه، ويقضون على السكان الأصليين.. ألا يذكرنا هذا بدور الأمريكيين مع الهنود الحمر؟

فى معركة بين الطائرات الحربية الأمريكية، المجهزة تجهيزا رفيعا، والأطباق الطائرة، تتساقط الطائرات الأمريكية، بسهولة.. ولكن الطيار الأسود، الموهوب، الذى شارك سابقا فى الحرب الفيتنامية- هكذا- يستطيع استدراج طبق بين جبال صخرية، وعلى الرغم من سقوط الطائرة، فإن الطيار ينجح فى القفز منها بمظلته، كما ينجح فى جعل الطبق يصطدم بقمم الجبال، متهاويا على الأرض.... ويتمكن الطيــار الشجاع من أسرقائد الطبق، الكائن الغريب، الذى لا نرى منه سوى ساقه البالغة الطول، وقدمه التى تكاد عظامها تظهر بوضوح تحت غلالة الجلد.. الطيار

يلف الكائن الغريب بالحبال ويسحبه نحو القاعدة السرية.

في قاعة طبية بالقاعدة السرية، محاطة بزجاج مقوى، يجرى كبير العلماء تجاربه على الكائن الوافد من الفضاء، ويتابعه الرئيس الأمريكى، وكبار جنرالاته ومعاونيه.. وفجأة، ينهض الكائن الذى تم تخيل شكله استنادا الى افتراضات علمية : رأس ضخم، يذكرنا برأس "إى. تى "، ولأن جسم الكائنات، مع انعدام الجاذبية الأرضية، يصبح طويلا، فإن الوافد يبلغ ثلاثة أضعاف طول الانسان العادى.. ولأن هذه الكائنات معمرة، فإن الأسير يبدو أقرب الى المومياء، مجرد جلد فوق العظام.. ولأن الغزاة يعيشون حياتهم على تدمير الكواكب الاخرى، فإن الكائن يشبه الجرادة الى حد ما، فضلا عن أنه بالغ الشراسة، ينقض على كبير العلماء ويلف أصابعه حول رقبته.. والملاحظ أن أصابعه طويلة، لينة، حساسة، تتمتع بمهارة عالية، حتى إنها تتحرك على حنجرة كبيرالعلماء فيما يشبه العزف على إحدى آلات النفخ، فينطق العالم بما يريده الكائن.. يقول العالم الكبير، العجوز "أطلقوا سراحى.. فكوا أسرى.. أريد مغادرة هذا المكان"، وهو فى هذا يعبر عما يدور فى خلد الكائن الذى يبعث بأشعة تجعل الرئيس يترنح ويكاد يسقط أرضا.. ويطلق حراسه رصاصات خارقة، تردى الكائن قتيلا.. إنه أكثر المشاهد إثارة، وخيالا، وابتكارا.

خبير الكومبيوتر الموهوب دافيد– اليهودى– يحيط الرئيس علما بأنه على وشك معرفة الشفرة التى يستخدمها الغزاة، ويشير الى ضرورة تدمير السفينة الفضائية الأم، التى توجه الاطباق الطائرة نحو اهدافها.

وبينما يقدم "**يوم الإستقلال**" شخصية اليهودى كعبقرى، يؤكد ايضا على شجاعة الطيار الذى شارك فى الغارات ضد فيتنام، ويثنى على أداء طيار آخر، على قدر كبير من البراعة، شارك فى حرب الخليج.. ومن ناحية أخرى، ينجح العلماء فى تشغيل الطبق الطائر، ويقوده كل من خبير الكومبيوتر والطيار الأسود.

وفى "بروباجاندا" سقيمة، تذكرنا بأفلام الدعاية السياسية الفجة، فى أربعينيات الاتحاد السوفيتى، يصر الرئيس الأمريكى أن يشارك فى المعركة، وأن يقود– بنفسه– طائرة حربية، ليس دفاعا عن بلاده فقط، ولكن.. دفاعا عن العالم كله.. وفعلا، سنراه لاحقا، مثل "الشريف" فى أفلام الغرب، يريد الأمن لبلدته.. وبلدته هذه المرة، هى الكرة الارضية كلها.. وعلى طريقة "الكاوبوى " فى علاقته بحصانه الذى يغدو جزءا لا يتجزأ منه، تأتى علاقة الرئيس الحميمة بطائرته الحربية التى ينطلق بها، ويرتفع، وينخفض، ويناور، وينقض، ويهجم، ويوجه ضربات لا تخيب.

فى معركة النهاية، التى تذكرنا بألعاب "الأتارى "، والتى تدور بين الطائرات الأمريكية وأطباق الغزاة الطائرة، يبرز الفيلم- بطريقة مستترة- أهمية الترسانة النووية الأمريكية، بحيث تنجح الصواريخ المحملة برءوس نووية، فى تدمير الكتلة الضخمة، القادمة من الفضاء.. أى أن السلاح الأمريكى، لم ولن يكون ضد الشعوب، ولكنه أستخدم، ويستخدم، من أجل البشرية كلها.

وتأكيدا لهذه الفكرة، تطالعنا مشاهد لا تخلو من إستعلاء، لأفريقيين عراة، يمسكون بعصى طويلة، يهللون لهزيمة الغزاة.. وعسكريين صينيين يبتسمون برضاء، سعداء بالإنتصار على الكائنات الغريبة.. وأمام الأهرام وأبو الهول، مصريون بملابس الأفغان، تملكتهم غبطة بلهاء، بما تم إنجازه.. هكذا: العالم كله.. اعتبر أن يوم ٤ تموز- يوليو، ليس يوما للإستقلال الأمريكى فقط، ولكن عيدا للبشرية، فما رأيك؟..

«**هجوم المريخ**» (1996)

ضد الهيمنة.. وغطرسة القوة

جاك نيكلسون، الممثل المتمكن، المقتصد، اللين الملامح، الذى يعبر بلفتة، أو نظرة واحدة من عينيه، عن أشد الإنفعالات المراوغة تضاربا، وأبعد الأحاسيس غورا، وإبهاما، يؤدى فى هذا الفيلم دورين: رئيس الولايات المتحدة الأمريكية، قاطن البيت الأبيض.. ومدير كازينو قمار فى لوس انجلوس، سيء السلوك والسمعة.. ولا يرجع إختيار جاك نيكلسون لأداء الشخصيتين، لمجرد كونه فنانا يستطيع أن يكون أى كائن يريده، ولكن لمغزى فكرى، نقدى، سياسى فى المحل الأول، يثير بجرأته قدرا كبيرا من الدهشة، خصوصا عندنا، نحن الذين تعودنا أن تقوم الدنيا ولا تقعد، إذا تعرض الفيلم بالسلب لموظف كبير أو وزير.. ناهيك عن الأقوى سلطة أو الأوسع نفوذا.

فيلم "**هجوم المريخ**" Mars attacks، ينتمى لسينما غزاة الفضاء، التى أخذت أفلامها تزداد شيوعا، فى السنوات الأخيرة، عقب إنهيار الدول الشيوعية، وتلاشى خطر القوة النووية التى كانت فى حوزة الشرق. وفى مجال البحث عن أعداء جدد، ولو وهميين، وجدت، أو اختلقت، السينما الهوليوودية، احتمال أن يكون فى الكون كائنات شرسة، تملك أسلحة أشد فتكا من تلك المتوافرة عند "البنتاجون"، المسؤول- حسب ادعاء الكثير من هذه الافلام – عن حماية الكرة الأرضية..

وبالتالى، فإن على المواطن الأمريكى أن يتحمس لإستمرار تجارب حرب النجوم، وأن يقتنع العالم بأن القوة الأمريكية ، ليست لفرض هيمنتها على الآخرين، ولكن للدفا ع عن الكرة الأرضية.

وعلى الشاشة، غالبا، يهزم الغزاة، كما فى "**يوم الاستقلال** "، بفضل شفافية النظام الأمريكي، وبسالة جنرالات الولايات المتحدة، وعلى رأسهم... الرئيس.

يسير "هجوم المريخ " على منوال أفلام غزاة الفضاء، ولكن يقدم رؤية مختلفة تماما، إن لم تكن مناقضة، لذلك فإنه يعتبر الأهم، والأكثر إثارة للتأمل.

بعد عدة أجيال من عائلات غزاة الفضاء، مختلفة الملامح والخصائص، يأتى جيش المريخ، حيث يمتزج الخيال بشىء من معطيات العلم، ليتبلور شكل رجل المريخ كالتالى: جسم صغير، هزيل، جلده المجعد يكسو عظاما بارزة، فالرجل يعيش منذ مئات القرون.. أما الجمجمة، فإنها ضخمة، تتلاءم مع التقدم العقلى الذى يتسم به سكان الكوكب، والمخ مكشوف، شديد التعاريج، تمت تغذيته بالمعلومات، فضلا عن النتروجين الذى يتنفسه- والمعروف عن النتروجين أنه غاز لا يحترق ولا يساعد على الاحتراق، ولكن يدخل فى تركيب المتفجرات كالديناميت والبارود، كما أنه أحد المكونات الأساسية للخلايا الحية، وضرورى لإستمرار الحياة وأبرز ما فى الوجه تلك العينان الواسعتان، الجاحظتان، اللتان تتناسبان مع إظلام المريخ.

كالعادة، وكنوع من التشويق، فى معظم أفلام غزاة الفضاء، لا تظهر الكائنات الوافدة، إلا فى الربع الثانى من الفيلم.. فى "هجوم المريخ "، يطالعنا الرئيس الأمريكي فى مكتبه بالبيت الابيض، يقرأ تقريرا عن الأطباق الطائرة التى تقترب بكثافة من الأرض. ويتعمد المخرج **تيم بورتون**- معتمدا على لمسات جاك نيكلسون الإبداعية - الإيحاء بأن الرئيس لا يخلو من بلاهة، تتمثل فى فمه المفتوح قليلا، وعينيه البليدتين.. ولاحقا، يبدو مهموما بالصورة التى سيظهر بها على شاشة التليفزيون ليلقى بيانا على الأمة. إنه استعراضى النزعة، يختال بنفسه كالطاووس.

ويمتد نقد الفيلم لمطبخ سياسة البيت الأبيض : المتحدث الصحفى بإسم الرئيس. الذى يقوم بدوره الممثل الشاب **مارتن شورت**، تافه الى أبعد الحدود، كاذب ومضلل، يريد أن يطمئن الناس مهما كان الوضع خطيرا. أضف الى هذا خفوت حسه الأخلاقى إلى درجة إستدراجه لفتاة ليل، يجعلها تتسلل له من الباب الخلفى للبيت الأبيض، كى يقضى معها ليلة حمراء فى غرفة جون كيندى الزرقاء، حيث كان الراحل كيندى يلتقى الفاتنة **مارلين مونرو**.. وثمة الجنرال، **رود شتايغر**، الفاشستى



لقطة من فيلم «هجوم المريخ»

النزعة، الذى يضع نظارة سوداء على عينية حتى فى الليل، والذى يقترح استخدام القوة فورا، ومن دون إبطاء. انه لا يعرف إلا لغة العنف، وهو يجسد غرور القوة وغطرستها، ويبدو شديد الثقة فى ترسانته الحربية... ثم رئيس الاكاديمية الأمريكية لعلم الفضاء، الذى يقوم بدوره، **بروس بروسنان**، والذى وإن كان يدرك أن المريخيين على قدر كبير من العلم، إلا أنه - لسذاجته- يظن أن العلم، بالضرورة، يقترن بالتحضر الأخلاقى، وبالتالى يعتقد أن المريخيين طلاب سلام، وليسوا دعاة حرب.

أما زوجة الرئيس، **جلين كلوز**، فإنها لا تهتم إلا بملابسها، وزينتها، وفخامة مظهرها، ولون ستائر البيت الابيض، الذى تعتبره بيتها الخاص.

ينتقل الفيلم من واشنطن والبيت الابيض الى لوس انجلوس وكازينو القمار، والعكس، عدة مرات.. ولا يحتاج المرء الى جهد فكرى كى يدرك المعنى المقصود من قيام جاك نيكلسون بدورى الرئيس الأمريكي وصاحب الكازينو.. فعلى الرغم من اختلاف المكياج، والملابس، وطريقة الكلام، فإن جوهر الشخصيتين واحد. نيكلسون، الرئيس، المتأنق، المبتسم بكياسة، يجيد معسول الكلام، ويتظاهر بالتحضر الشديد. ونيكلسون، صاحب الكازينو، يرتدى ملابس "الكاوبوى "، يفتح شدقيه بشراهة، مستغل، وحشى الطباع.. ومع تقدم الفيلم نكتشف أن كلا منهما نهاز للفرص، فبينما يرغب مدير الكازينو فى بناء فندق ضخم، مجهز على أحدث طراز، يجنى من ورائه الملايين، عندما ينزل فيه المريخيون، يعرض الرئيس الاميركى- بصفته أقوى رئيس

على الكرة الارضية– على المريخيين أن يتحدا سويا، ليصبحا.. قوة لا تحدها حدود!

هكذا، ينطلق الفيلم، فى جانب منه، إلى خيالات الفضاء.. بينما يتوغل فى جانبه الآخر، إلى عالم البيت الأبيض، لينقده نقدا واقعيا لاذعا.

طبق طائر يحط على رمال صحراء نيفادا.. يهبط منه عدد من كائنات المريخ، قصار القامة، يرتدون ملابس لامعة، ويحيطون رءوسهم بدوائر واقية من زجاج، ويمسكون بأسلحة صغيرة، وتجمع نظراتهم بين الغضب والذعر والحذر.. هذه النظرة، مع طريقتهم فى السير كأنهم يزحفون، أو ينزلقون، تثير الضحك الذى يزداد مع إزدياد المواقف الكوميدية. قائد كائنات المريخ يتحدث للتجمع البشرى الكبير، المدجج بالأسلحة الأرضية، دبابات، عربات مصفحة، مدافع، بنادق سريعة الطلقات.. القائد المريخى لا يقول كلاما ولكن يصدر أصواتا. ويتولى خبير أمريكى فى الكومبيوتر ترجمة الأحاديث المتبادلة بين مندوب المريخ وقائد الجيش الامريكى. وعندما يتعطل الكومبيوتر عن العمل، يضربه الخبير بكفه، فيعمل ! الاحاديث تعبر عن رغبة الجانبين فى السلام. وما إن يطلق أحد الرجال حمامة بيضاء، حتى يتمكن الرعب من المريخيين، فيطلقون أسلحتهم الفتاكة فى كل اتجاه. وفى ما يشبه المجزرة، يحترق آلاف الجنود، ويتم خطف مذيعة تليفزيونية جميلة، وكلبها المدلل، بالإضافة للبروفيسير، رئيس الاكاديمية الأمريكية لعلم الفضاء.. ويعود الطبق الطائر من حيث أتى.

منظر جاك نيكلسون، الرئيس، وقد تقلصت ملامحه، ذهولا وحيرة ويأسا، يبعث على السخرية، ويتعمد نيكلسون أن يعطى إحساسا بأنه شرب كميات كبيرة من الكحول.. يستمع لمستشاريه على مضض، ويرفض إقتراح جنراله الفاشستى بإعلان الحرب، ويميل لتصديق التفسير القائل بأن المريخيين الذين لا يعرفون "الحمام"، أصابهم الرعب عندما شاهدوا "حمامة"، وظنوا أنها سلاح قاتل، وبالتالى سارعوا باطلاق أسلحتهم.. وينجح الرئيس فى الاتصال بالمريخيين، شارحا الموقف، آملا فى بداية جديدة.. وتوافق قيادة المريخ.

مرة ثانية، يصل طبق طائر الى الارض، ويحط أمام مبنى الكونجرس.. يدخل مندوبو المريخ.. يقف قائدهم على المنصة ليلقى خطابا على أعضاء المجلس. وفجأة، يطلق مندوبو المريخ نار أسلحتهم الفتاكة على أعضاء المجلس الذين يحترقون ويصبحون مجرد هياكل عظمية هشة... ومن خلال أجهزة التليفزيون يصاب الشعب الامريكى بهستيريا الرعب....الطريف، أن الرئيس، بعد أن يصاب بالذعر، تبدو عليه

سمات سعادة خفية، وهو يعلن مصرع أعضاء الكونجرس جميعا.

يسخر الفيلم من أوهام القوة المطلقة، فعندما يطلق الامريكيون صاروخا نوويا، لتصفية حسابهم مع المريخيين، تنطلق كتلة من طبق طائر، تفجر الصاروخ، بحمولته، بعيدا.. وبينما تضحك كائنات المريخ، يدرك الرئيس- يائسا - أن ترسانته لا حول لها ولا طول.. ويحاول، مرة ثانية، إسترضاء محاربى المريخ، الذين يتجاوبون معه من جديد.. وفى مشهد طريف، جرىء المغزى، يصافح الرئيس، بحرارة، سفير المريخ، بعد ان يتعهدا لبعضهما بمراعاة أسس السلام. ولأن المريخيين يستطيعون قراءة أفكار الأرضيين، فإن عينى سفير المريخ تلمعان، فجأة، بنظرة غضب، ففيما يبدو أنه رأى الغدر فى عقل الرئيس.. وفورا، تنخلع ذراع السفير، وتجرى هابطة على ظهر الرئيس، وتتحول الى خازوق طويل، مدبب، يخترق مؤخرة الرئيس ليخرج من صدره. يقع الرئيس لافظا أنفاسه الأخيرة.. إنها واحدة من أغرب الميتات التى ظهرت على الشاشة الفضية، وتتضمن نقدا- متهورا- لما يدور فى رأس الرئيس.

تندلع المعارك بين المريخيين والأميريكيين.. وبالطبع، تتفوق قوات المريخ تفوقا حاسما، ويطلق المخرج تيم بورتون، مع كاتب السيناريو **جوناثان جيمس**، العنان لخياله الموظف للتعبير عن أفكار الفيلم : الجنرال الفاشستى الشرس، داعية الحرب، الواثق من قوته، المغرور ببنيانه الضخم إذا قيس بضآلة أجسام المريخيين، يتم تصغيره فى احدى المواجهات، حتى يغدو قزما، ثم يضحى فى حجم النملة، وترتفع قدم أحد المريخيين لتنزل بحذائها العسكرى- الضخم نسبيا-لتسحق الجنرال.

البيت الأبيض يحترق، ومدينة واشنطن تدمر، كما الحال فى لوس انجلوس، وينتشر الهلع بين الاميريكيين.. ومن وسط هذا الجحيم حيث النار وصرخات كتل بشرية تهيم على وجهها، يأتى الأمل ممثلا فى شيئين: ملاكم أسود، طيب القلب، يحب الناس بقدر حبه لولديه واخلاصه لزوجته، لا يأكل لحم الخنزير ولا يوافق على الإنغماس فى مؤامرات وجرائم مدير كازينو القمار.. إنه، دفاعا عن الاخرين الذين يحبهم، يستخدم ذراعه القوية ضد المريخيين الذين لا يعرفون هذا السلاح، فيقتل منهم الكثير.

ثمة سيدة عجوز، جدة لعدة أحفاد، الابتسامة لا تفارق شفتيها برغم خفوت ذاكرتها.. تعشق الموسيقى والأغانى الرومانسية.. وفى انطلاقة خيالية أخرى، يبين الفيلم أن كائنات المريخ التى لا تعرف الأنغام الجميلة، تفقد توازنها وتترنح وتتهاوى متهالكة حال سماعها لصوت الموسيقى وتعرضها لذبذباتها.. وبدلا من المدافع

الرشاشة، الموضوعة فوق عربات مصفحة، توضع مكبرات الصوت التى تطارد المريخيين بالموسيقى.. وأغنيات الحب.. ولا تجد فلول كائنات المريخ أمامها سوى الهرب من طوفان الانغام.

"**هجوم المريخ** "، كوميديا فضائية قد تكون مغرقة فى الخيال، وربما تنطوى على أفكار طوباوية.. ولكن تتضمن نقدا شجاعا، نافذ البصيرة، لأوهام القوة المتغطرسة من ناحية، وأخلاقيات الهيمنة الانتهازية من ناحية ثانية.. وهذا ما يمنح الفيلم قيمته.

« **البركان** » (1997)

أفلام الكوارث تجمل وجهها

عندما تتوالى موجات الرعب على المشاهد وهو جالس فى ظلام دار العرض، يكتشف، بعد إنتهاء الفيلم، أن حياته العادية أمر يمكن احتماله، وأن متاعبه ومخاوفه اليومية أقل قسوة مما يراه على الشاشة، وأن المآسى التى تقع فى مناطق عدة، فى العالم، أيسر من هذه الكوارث السينمائية.. لذلك، فإن هذه الافلام، فى تيارها الأساسى، تعتبر وسيلة من وسائل الضغط الايديولوجى، تعمل على صرف إنتباه الجمهور عن أخطار حقيقية، بتوجيه مخاوفه نحو أخطار وهمية.

خلال عشرات السنوات، ومئات الافلام، تنوعت اتجاهات سينما الكوارث، فثمة أفلام الكائنات الوحشية، ذات الطابع البشرى، مثل "**دراكولا**" و "**فرانكنشتين**" وسلالتهما.. وثمة أفلام غزاة الفضاء بأشكالهم الغريبة وأسلحتهم الفتاكة.. وثمة افلام الطيور والزواحف والحيوانات الشرسة، سواء المنقرضة منها مثل الديناصورات، أو الحديثة مثل القردة الضخمة أو العصافير الصغيرة.. وثمة أفلام الأهوال الطبيعية، مثل الزلازل والحرائق والبراكين والأعاصير.

والملاحظ أن معظم هذه الافلام، باتجاهاتها المتنوعة، تسير فى بنائها على وتيرة واحدة: الحياة المألوفة، العادية، فى مدينة تعيش بإطمئنان.. لكن فجأة، تظهر بعض الظواهر غير الطبيعية. وشيئاً فشيئاً يدرك البعض أن خطرا ما يتهدد الناس.. خطر

غامض تبدو آثاره واضحة من دون معرفة مصدره.. وغالبا، يؤجل المخرج، مع كاتب السيناريو، الكشف عن مصدر الخطر، أطول مدة ممكنة، كى يزداد عنصر التشويق فى الفيلم.. وأخيرا، يتجسد الخطر- جزئيا، ثم كليا- ومع المواجهة، تتوالى نوبات الرعب، وتتزايد عنفا، إلى أن يتم الانتصار على العدو.. الوهمى !

تراكمت الخبرة بهذه النوعية من الافلام التى تلقفتها السينما الأميريكية من "**المدرسة التعبيرية الألمانية**" فى العشرينيات والثلاثينيات، ومع التمكن التقنى فى استديوهات هوليوود، إزدادت أفلام الكوارث إحكاما، فالمؤثرات الصوتية أصبحت أكثر وضوحا وتجسيدا، حتى أن المتفرج يسمع طقطقة النيران وهى تسرى فى هذا المكان أو ذاك. وعن طريق الكمبيوتر، صار من الممكن تصوير الآلاف من الأطباق الطائرة وهى تغزو كوكب الأرض.. أضف إلى هذا ما تتمتع به شركات الانتاج الأمريكية من ثراء يجعلها قادرة على حشد كتل بشرية ككومبارس، فضلا عن جاذبية وكفاءة النجوم الهوليووديين التى لا شك فيها.

لكن، مع اتساع موجات النقد الموجهة ضد "**سينما الكوارث** " التى لا تهدف إلا لإثارة الهلع، وبفضل العديد من الكتاب والمخرجين الموهوبين، ونتيجة لرغبة السينما الأمريكية فى التجديد والابتكار، وبسبب تأثر السينما الأمريكية، و استيعابها، للسينما الأخرى، أخذت افلام الكوارث تدعم نفسها بطاقة هائلة استمدتها من الكوميديا، والرومانسية، وجملت وجهها برؤية نقدية، سياسية واجتماعية، كما حاولت- أحيانا- أن تضفى على نفسها قيما إنسانية.. ولعل فيلم "**البركان**" volcano نموذج على ذلك.

من الناحية الفنية

يعتمد الفيلم على فكرة إفتراضية تقول: ماذا يحدث اذا نشط فجأة بركان فى لوس انجلوس كان خامدا؟.

ويطلق الفيلم خياله فى اتجاهين: أولهما، الوقائع المادية لثورة البركان.. وثانيهما، ردود الافعال البشرية إزاء هذه الكارثة.

ومنذ البداية، يخضع الفيلم لما يمكن أن نطلق عليه "ضبط الخيال ". فطاقم العمل، وعلى رأسهم المخرج **مايك جاكسون**، يتحرى الدقة العلمية فى رصد نوع ومقدمات وخطوات انفجار البركان.. واذا كانت البراكين تنقسم إلى قسمين: الهادئ، الذى تنطلق منه نيران شبه منتظمة، والعنيف، الذى تتصاعد منه الغازات ويقذف بصخور،

مصـهورة وصلبة، ويدمر كل ما حوله، فإن الفيلم، يختـار النوع الثانى، ويتابع بدقة، حركة الغازات السامة الملتهبة التى تنطلق من تحت القشرة الأرضية، والإهتزازات العنيفة التى تشبه الزلزال، ثم انفجار البركان، وطوفان الصخور المنصهرة، التى تندفع، ملتهمة كل ما يقف فى طريقها.

يتجلى الابهار فى فيلم " **البركان**" عن طريق المؤثرات البصرية والسمعية، على نحو بالغ القوة وشديد الإثارة، فألوان لهيب النيران متعددة، حمراء وصفراء وزرقاء. وألوان الغازات أيضا متباينة ومتضاربة، سوداء ورمادية وبيضاء.. وتتداخل الموسيقى التصويرية، التى تبعث على التوتر، مع المؤثرات الصوتية، الطبيعية والبشرية، فثمة ألسنة النيران وهى تسرى فى البنايات، ودوى الانفجارات، وسارينات عربات المطافئ والاسعاف، وصرخات الفزع، وصيحات الأوامر، واستغاثات طلب النجدة.. هذا المزيج من البصريات والسمعيات، يغدو على الشاشة مشاهد أكيدة المفعول.. أضف إلى هذا أن شركة "فوكس"، الواسعة الثراء، قامت ببناء ديكورات بالحجم الطبيعى لشوارع شهيرة فى لوس أنجلوس، وعلى جانبيها بنايات ضخمة، تحترق فعلا، لزيادة التأثير على المتفرج.

وبنشاط، ينتقل الفيلم، بعدد كبير من الكاميرات، من فوق الأرض حيث ادارة الطوارئ، وفوضى الشوارع، والحمم البركانية المتساقطة على العمارات، إلى تحت الأرض، حيث مواسير الصرف الصحى الضخمة، وممرات مترو الأنفاق المعبقة بالغازات الخانقة، ثم الغارقة فى الصخور المنصهرة، التى تكتسح كل شىء، وتحاصر عربات مترو تحمل بشرا.. إن الفيلم، طوال ما يقرب من الساعتين، يتدفق متسارعا، متوترا فى نفس واحد لا تحس فيه بقطعات أو نقلات "مونتاج"، ذلك أنه يحافظ لأقصى حد، على وحدة الزمان، فيبدو زمن عرض الفيلم، هو ذاته الزمن الواقعى للأحداث الكوارثية.

يهتم **مايك جاكسون** بالمجاميع- سواء فى حركتها "بفوضى منظمة"، أو بأدائها المعبر عن الذعر والهلع- بالقدر ذاته الذى يهتم فيه بأبطاله الفرديين: المسؤول الكبير فى ادارة الطوارئ ويؤدى دوره :**تومى لى جونز**. وخبيرة البراكين: **آن هيتش**.

الإحساس بالمسؤولية

يبدأ الفيلم فى موقع من المفترض أن يتم الحفر فيه كى يصل إليه مترو الأنفاق.. سكان المنطقة يرفضون المشروع لانه سيضطرهم لمغادرة بيوتهم.. إلى جانبهم يقف

بعض أنصار الحفاظ على البيئة، يعلنون أن حفر الأنفاق الطويلة، العميقة، يخل بتوازن البيئة.. ومن بعيد، يدور العمل فى أعمال الحفر، فالواضح أن الشركة المكلفة بالحفر، مع المنتفعين معها، حسموا الموقف لمصلحتهم.

وعلى طريقة البناء فى أفلام الكوارث، تبدأ مقدمات الخطر: الأرض، بما عليها، تهتز بشدة، ويرصد الفيلم ردود الافعال البشرية، سواء فى القاعات العلمية، وادارة الطوارئ، أو فى الشوارع والشقق.. وفورا- بهدف طمأنة الناس- يعلن مذيع التليفزيون أن زلزالا خفيفا ضرب لوس أنجلوس.. هكذا، وبعد أن ينقد "**البركان**" ونزعة الاستخفاف بتوازن البيئة، يتحفظ على أسلوب التضليل الذى تتبعه وسائل الإعلام.

لكن الفيلم- وهذه ميزته الجوهرية- يتغنى باحساس الانسان بالمسئولية، ويؤكد أن بقاء الحياة، واستمرارها، يعتمد على هذه القيمة الإيجابية.. وهذه الرؤية البناءة، لا تأتى فى "البركان" كشعارات، أو تقال بطريقة نظرية، ولكنها تتجسد فى مواقف وسلوك ومشاعر، لا يحتكرها فرد واحد، ولكن تتمثل فى عدد لا يستهان به من الناس العاديين، حتى أن الفيلم المنسوج بمهارة، يبدو- فى بعد من أبعاده - كما لو أنه يهدف إلى إثبات أن نتائج الكوارث، من الممكن أن تكون مخففة، محتملة، بفضل إحساس الناس بالمسئولية.. بل ومن الممكن أن يتطور الانسان، ويصبح أكثر نضجا، عندما يمارس مسئولياته.

مع اندلاع النيران فى المدينة، يقف رجل الطوارئ وسط الشارع، وإلى جانبه ابنته الطفلة، المتعلقة به، والتى ترفض الابتعاد عنه. إلا أنه، بحزم وألم، يسلمها لمرضة آسيوية، تقود عربة اسعاف محملة بمحترقين. وتبتعد السيارة بالطفلة ذات الثلاثة عشر ربيعا، التى تبكى مستغيثة بوالدها الذى ينهمك فى توجيه عربات المطافئ.. وتطلب الممرضة من الطفلة الخائفة أن تضغط بالاقمشة على ساق رجل كى توقف نزيف الدم. وتذعن الطفلة المرتبكة.. ولاحقا، فيما يشبه المستشفى الميدانى، تندمج الطفلة فى مساعدة الممرضة، وشيئا فشيئا يتلاشى إرتباك الطفلة، وتتماسك، وتغدو إيجابية، فعالة، تزداد صلابة كلما مارست مسئولياتها.. وها هى، بشجاعة، تبحث عن طفل صغير تاه منها، داخل بناية ضخمة سيتم تدميرها حالا: لقد أصبحت الطفلة، انسانة كاملة.

واذا كان خطيب الممرضة الآسيوى، لا يحب تلك البلاد العنصرية وبالتالى يطلب من خطيبته أن تغادر موقعها وتهرب معه من لوس انجلوس فإنها تجيبه بإعياء،

وإصرار، بأنها مسئولة عن إنقاذ هؤلاء الجرحى، المحترقين.

وفى موقف مؤثر، تقترب الصخور المنصهرة من عربات مترو يعانى ركابه من الإغماء نتيجة للدخان الكثيف والغاز السام.. ويصل أحد رجال الاطفاء إلى سائق المترو الغائب عن الوعى. يحمله على كتفيه... ومع حصار الصخور المنصهرة والمتدفقة داخل النفق، للمترو، يصبح لزاما على رجل الاطفاء أن يترك السائق ليقفز وحده، قفزة واسعة، يتجاوز بها جحيم النار، كى ينجو بنفسه.. لكن الرجل، بعد تردد قليل، يقرر أن يراهن بحياته، ولا يتخلى عن السائق.. يقفز عاليا، ويقذف بالسائق بعيدا.. الا انه يسقط فى بحيرة اللهب. لقد ضحى بحياته، فى سبيل آخر !

تتوالى المواقف، على هذا النحو الذى يبرز أجمل ما فى الانسان.. والفيلم فى هذا يذكرنا بجانب مشرق فى السينما **الواقعية المتفائلة** التى انتعشت أيام **الاتحاد السوفييتى**.. ولكن من دون تكلف أومباشرة.. ومن ناحية ثانية، يؤكد فيلم"**البركان**"، جماعية البطولة، عندما يتعاون الآلاف، فى اقامة السدود الحجرية أمام طوفان الصخور المنصهرة، والقاء آلاف الأطنان من الماء، فوق النيران السائلة، المتدفقة فى الشوارع.. وينجحون فعلا، فى محاصرة الجحيم. فيلم "البركان"، المدجج بقدرات كبيرة، يوفق فى تجميل وجه.. أفلام الكوارث.

« **أناستازيا** » (1997)

بسلاح "الكارتون"...تستمر تصفية الحسابات

تتمتع أفلام الكارتون بسحر خاص، فهى لا تثير الخيال فحسب، بل تجعله، أيا كان مداه، قابلا للمشاهدة. فى أفلام الكارتون من الممكن أن تتكلم الزهور وأن تتحرك الأشجار، وأن يسقط الكائن الحى من الدور العاشر، وأن يتهشم عندما يرتطم بالأرض...وفورا يستجمع أوصاله، ثم يقف كما لو أن شيئا لم يحدث... ومن الممكن أيضا، أن ينتقل المرء بقفزة واحدة من مكان إلى آخر، يبعد عدة أميال...بإختصار فى أفلام الكارتون، كل شىء محتمل ومرحب به.

ومثل جميع الأنوا ع السينمائية، تتضمن أفلام الكارتون العديد من الإتجاهات: فثمة الفيلم التربوى، الإنسانى، الرقيق، الذى يتغنى بالعلاقة الحميمة بين الأم ووليدها "**دامبو: الفيل الطائر**".. وهناك أفلام المغامرات، بما تحويه من مطاردات ومواجهات ومنازلات "**روبن هود**".. ووجدت الحكايات الشعبية، مثل "**سندريللا**" مكانا لها فى أفلام الكارتون، التى إتجهت إلى الإستعانة، بالأعمال الروائية: "**أحدب نوتردام**" لفيكتور هوجو.. ولكن ما يهمنا هنا هو **الكارتون السياسى** الذى بدأ يتبلور كاتجاه يتجاوز حدود المتعة بالمستوى الفنى – أو يتخذها كوسيلة– لتحرير وتثبيت قيم وأفكار على درجة كبيرة من التجنى والضلال.. ولعل فيلم "**أناستازيا**" **Anastasia** نموذج لهذا الاتجاه.

مراثى.. عائلة رومانوف

أناستازيا، كما تقول قصتها التى تحتمل الصدق والكذب، هى آخر سلالة عائلة رومانوف التى حكمت روسيا من ١٦١٣ الى ١٩١٧، حيث لقى معظم أفرادها مصرعهم على يد الثوار. ويقال أن الطفلة أناستازيا تاهت عن جدتها مارى التى هربت إلى فرنسا.. وبعد عشر سنوات، وعن طريق اثنين من شذاذ الآفاق، تظهر فتاة تزعم أنها اناستازيا، وتتعرض الفتاة لاختبارات قاسية، من قبل الامبراطورة مارى، لمعرفة مدى صدقها.

تلقفت السينما الأمريكية هذه الحكاية التى يختلط فيها الوهم بالحقيقة، لتقدم عدة أفلام روائية مؤثرة، تذرف الدموع على الجدة العجوز، الوحيدة، محطمة الفؤاد، المحاطة بالوحشة والنصابين. كما تشفق هذه الافلام على تلك الفتاة الملائكية، التعيسة، المحرومة من الدفء والحنان.. وكان ذروة هذه الافلام " أناستازيا " الذى أخرجه أناتول ليتفاك ١٩٥٦، وأسند بطولته الى **انجريد برجمان** فى دور الحفيدة، وبينها قامت **هيلين هيلز** بدور الجدة، أدى **يول برينر** دور مكتشف أناستازيا.

والحق أن المراثى إمتدت من أناستازيا لتشمل عائلة رومانوف إجمالا، بمصيرها الدامى الذى جسدته شاشات السينما الغربية عدة مرات، لعل أكثرها إثارة للأسى فيلم **«نقولا وألكسندرا»** الذى أخرجه **فرانكلين شافنر** ١٩٧١، وصور بالتفصيل، كيف واجهت أسرة القيصر نقولا رصاصات القتلة، وهى تحتضن **بعضها بعضا**.

إن الافلام التى تعرضت لـ"أناستازيا" أو التى جسدت تراجيديا آخر القياصرة، كانت من دون شك جزءا من الحرب الباردة بين الغرب والشرق- فى الماضى القريب- أو الغرب والاتحاد السوفييتى. فهذه الافلام، كانت تهدف إلى ابراز وتضخيم ماعاشته بقايا سلالة رومانوف من عذابات، بسبب قطاعات من بشر لا تعرف الرحمة.

وعلى الرغم من تفكك الاتحاد السوفييتى، وتغير العديد من العلاقات الدولية، إلا أن السينما الامريكية، فى بعض اتجاهاتها، تصر على مواصلة تصفية حسابها، مع أعداء الماضى، وخصوم الحاضر، وذلك بأن تقدم عملا خلابا، من الناحية التقنية، يتضمن تفسيرات تحاول طمس حقائق، واستبدالها بأوهام عجيبة، قد لا تخطر على بال.

راسبوتين.. هو الثورة

فى بداية ناعمة، على أنغام تانجو راقص، يتهادى صوت الممثلة **انجيلا لانسبيرى**، وهى تتحدث بضمير الامبراطورة مارى ، حيث تشير إلى أن إبنها القيصر نقولا الذى يحب شعبه، يعيش باطمئنان فى قصره الفخم بالعاصمة.... ولكن فجـأة- كما تدعى مارى - يعود راسبوتين من منفاه. وهنا، يظهر راسبوتين على الشاشة: ضخم الجثة، واسع الفم، عيناه تشعان حقدا وكراهية، ذقنه ذات شعر طويل يتطاير فى الهواء. كما لو كان هاربا من الجحيم.. وبصوت **كـريستوفر لويد**، الممتزج بالرعد، يطلب راسبوتين من الضـابط أن يدخل القصـــر. الضابط يرفض. مبارزة تدور بينهما.. راسبوتين، الشرير بلا حدود، يتوعد الضابط، وعائلة رومانوف بالإنتقام. يؤكد الفيلم، مع مارى، أن عودة راسبوتين من منفاه كانت فى عام١٩١٦، وهو العام الذى توفى فيه.. وبالطبع، لا يمكن الظن بأن صنا ع الفيلم لا يعرفون تاريخ وفاة راسبوتين، وبالتالى، فإن اختيار هذا التاريخ لا بد من أن يكون له مغزى وهدف.. ربما يكمن مغزاه فى روح الشر التى يجسدها راسبوتين، غدت حرة طليقة عقب وفاته، تريد أن تثأر من العائلة التى نفتها بعيدا.. وقد يكون هدف إختيار هذا التاريخ متمثلا فى كونه العام السابق مباشرة على ثورة ١٩١٧ التى ستطيح بالنظام القيصرى كله.

مهما كان الأمر، فإن الطفلة أناستازيا، تجهش بالبكاء عندما تعرف أن جدتها ستسافر إلى باريس، ولن تصحبها معها.. مارى تحتضن حفيدتها.. تمنحها علبة صغيرة تنطلق منها أغنية عذبة عن اللقاء بعد الودا ع.. وفجأة، يقتحم الثوار - الأشرار- قصر نقولا. نجفة ضخمة تسقط على الارض محدثة صوتا فظيعا.. الذعر يسيطر على أعضاء عائلة رومانوف.. هروب وفوضى.. طفل من العاملين فى القصر ينقذ الطفلة.. زحام فى الشوارع، وعند محطة القطار تتوه الطفلة عن جدتها.

هكذا: دوافع الثورة ترجع إلى روح الشر الراسبوتينية، ولا تؤدى إلى تراجيديا عائلة القيصر من ناحية، وتعاسة مدينة بطرسبورج من ناحية ثانية.. فالفيلم لا يفوته أن يصبغ لون المدينة بمزيج من اللونين الأحمر والرمادى، ويصفها بالكآبة، ويجعل العمال البائسين، أمام آلاتهم، يغنون أغنية تعبر عن الحزن والإحساس بالقتامة.

مخرجا الفيلم، المتخصصان فى أفلام التحريك، **دون بلوث وجارى جولدمان**، يتميزان بليونة خطوطهما، وميلهما لرسم ملامح الوجوه على نحو أقرب إلى الكاريكاتور، واهتمامهما بتكثيف الأجواء عن طريق الالوان، ودرجات الظل والنور...

وبعد أن ينتقل الفيلم عشر سنوات، يطالعنا المحتالان: ديمترى النحيل، الوسيم، الذى يؤدى دوره – صوتا– **جون كيوتزاك**، وفلاديمير، البدين، ضخم الكرش، الشره، الذى يؤدى دوره– صوتا– **كيلس جرامر**. إنهما يبحثان عن فتاة تقوم بدور أناستازيا، وفى مسرح مهجور، متسخ، خاو، فى مدينة بطرسبورج، ينتابهما اليأس وهما يجريان اختبارا لفتيات يفشلن فى تقمص شخصية حفيدة الامبراطورة مارى.. وهاهى فتاة مبتذلة، ذات صوت أجش، وملامح غليظة، تتصنع الرقة، وتتظاهر بأنها أناستازيا.

لكن الأمل يلوح لهما، عندما تظهر الفتاة الرقيقة، الفقيرة، التى لا تتذكر شيئا عن ماضيها، ولا تعرف إلا أن إسمها "آنيا".. يلتقطها المحتالان، ويقرران استغلالها عندما يكتشفان الشبه القوى بينها وبين الحفيدة المفقودة.

راسبوتين.. يصبح خرافة

فى الطريق إلى باريس، يقوم راسبوتين بمطاردتهم، مدججا بما يشبه الاسطوانة السحرية، يمسكها بأصابعه فتمنحه قوة غاشمة، وتساعده كائنات شيطانية مستوحاة من شكل الخفاش. وفى المقابل، يصر الثلاثة: أناستازيا، ديمترى، وفلاديمير، على مواجهة عواصف راسبوتين، ومواصلة الرحلة، يساعدهم خنزير أبيض، ظريف، لطيف!

وقد يرى البعض، وأنا منهم، أن هذا البعد الخرافى، فى الفيلم، لم يكن له ضرورة ولا يضيف شيئا.. لكن، فيما يبدو، أن المخرجين، حاولا إثارة خيال المشاهد، بأى ثمن وأى طريقة .فى باريس، ينطلق الفيلم بموسيقى ورقصة الكان كان الشهيرة، معبرا عن بهجة مدينة النور، وتحررها، وقدرتها على إستيعاب الوافدين.. وتتسلل السعادة إلى قلب أناستازيا، حاملة معها نسيم الحب المقبل من ديمترى.. وسريعا، تتعلم الفتاة، من الفرنسيات، كيف تتصرف كأميرة، و تتجه مع ديمترى، فى دار الاوبرا، نحو مقصورة الامبراطورة التى ترفض مقابلة أى واحدة تزعم أنها أناستازيا، ذلك أن قلبها لم يعد يتحمل صدمات أخرى.

مع مشاهد النهاية، يقع الكارتون فى قبضة فيلم **«أناستازيا»** الروائى، كما حققه **أناتول ليتفاك**. فالفتاة، فى قصر مارى بفرنسا، تغنى الأغنية ذاتها التى كانت جدتها تغنيها لها. وفورا، يتحرك قلب الامبراطورة.وعندما تتأمل وجه الفتاة، وتتحسس بشرتها، تشعر بحب جارف تجاهها، وتؤمن تماما، بأنها حفيدتها..

هنا، يصل التطابق، بين الكارتون والروائى، حدا يجعل فيلمنا الحديث يبدو كما لو انه على درجة كبيرة من فقر الخيال، وقلة الحيلة. فيلم"أناستازيا"، المكبل بأغلال تقاليد الحرب الباردة، قد يلمع فى مشهد أو مشهدين، وقد تتميز هذه الاغنية أو تلك.. لكنه، فى حصاده الاجمالى، لا يقدم جديدا.. أو طريفا.

«ساحرات سالم» (1997)

تجربة الماضى..هموم الحاضر..وقلق المستقبل

قصة **آرثر ميلر**، مع مسرحيته " **البوتقة** "The crucible" أو " **ساحرات سالم** "، وما لاقاه بسببها من متاعب، لا تقل أهمية عن الأحداث المثيرة، الواردة فى ذلك العمل الأدبى الشجاع، الذى كان بمثابة صفعة قوية، ذات دوى، على الجانب الدميم من وجه النظام الأمريكي، المزين بأصباغ الحرية، والديموقراطية.

تاريخياً، تبدأ مصادر المسرحية فى التبلور، فى عقل آرثر ميلر، خلال الثلاثينيات عندما واجه النظام الامريكى نمو قوى النقابات العمالية، بتشكيل لجنة النشاط المعادى لامريكا، التى دشنت رسمياً عام ١٩٤٨، رافعة شعار "امريكا أولاً"، حيث إندفعت فى حملات مسعورة، لنشر الهلع فى ربوع البلاد، عن طريق عقد محاكمات فظة، تقسم الناس لقسمين: "شهود وديين"، يتمثل دورهم فى الوشاية بالشرفاء، الذين يطالبون بشىء من العدل. و"شهود معادين" يعاملون معاملة المتهمين، الخارجين على القانون. ومن بينهم على سبيل المثال وليس الحصر، **هوارد لوسون**، **برتولد بريخت**، **بول روبسوى**، **ليليان هيلمان** و**كليفورد أوديتس**.

تابع آرثر ميلر، بعقل يقظ، تراجيديا التحقيقات المبتذلة، التى دارت فى المحاكم الامريكية، وراقب بتفهم، مناخ البلاد العام، سياسياً واجتماعياً، فضلا عن دراسته

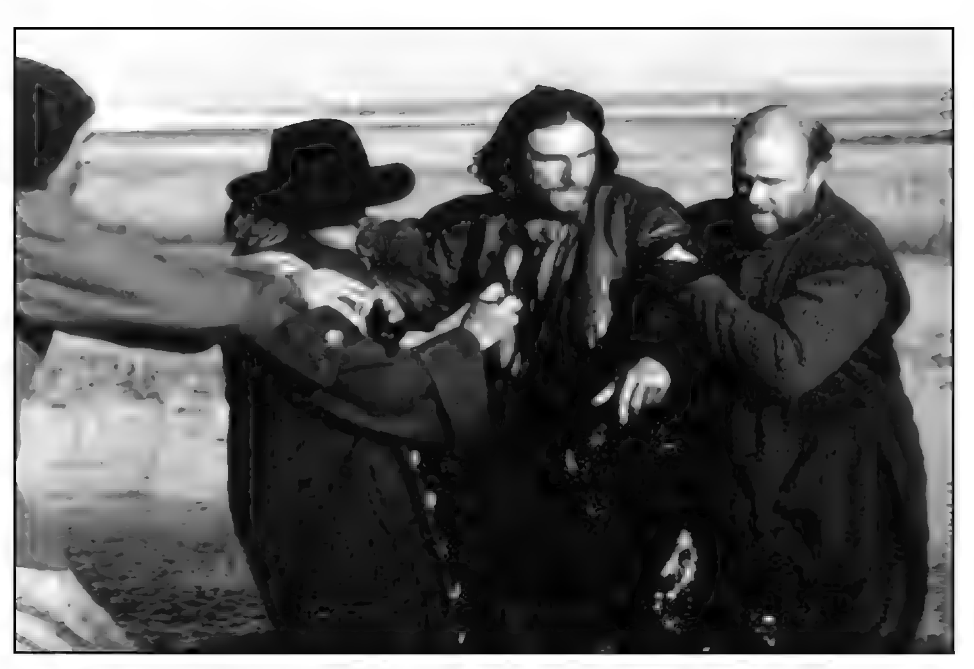
للوشاة، المجرمين و أصحاب المصالح والمرتجفين... والشرفاء، لا أصحاب الضمائر الحية، الاقوياء، الذين قالوا الحقيقة، بلا تردد، وقبلوا دفع فاتورة موقفهم الباهظة.

بعد عقد ونصف على إنشاء "**لجنة النشاط المعادى لأمريكا**"، وبالتحديد فى عام ١٩٥٣، مع ازدياد شراسة محاكمة المثقفين، كتب آرثر ميللر "**البوتقة**" التى كانت، على حد تعبير الناقد **إريك بنتلى** "تحدى برودواى الرئيسى ضد المكارثية " فالمسرحية، وإن تسربلت بعباءة التاريخ، وقدمت رؤية لأحداث فظيعة وقعت فى قرية أمريكية فى أواخر القرن السابع عشر، فإنها تنفذ ببصيرتها، لا فى عمق المجتمع الامريكى إبان كتابتها وحسب، بل تمتد بنقدها للقمع الفكرى، الى كل مكان تهيمن عليه قوى الظلام التى تستثمر الجهل لمصالحها، والتى ترفع شعارات "وطنية"، أو "دينية"، تخفى وراءها رغبة فى اخضاع العامة لمشيئتها، ولا يفوتها أن تنشر جواً من الهوس، والخوف.

واصل آرثر ميللر كتابة مقالات تندد بالمكارثية، الى أن تم استدعاؤه للمثول امام لجنة النشاط المعادى لأمريكا، فى عام ١٩٥٦، بقاعة مكاتب الكونجرس، لتحديد ما إذا كان من "الشهود الوديين" او من "الشهود المعادين".. وفى ترجمة **احمد حسان** لتحقيقات "**المكارثية والمثقفون**"، يستطيع القارئ ان يتبين مدى التطابق بين الاسئلة المراوغة التى تضيق الخناق على آرثر ميللر من ناحية، والاستجوابات الانتهازية التى صاغها آرثر ميللر فى مسرحيته من ناحية ثانية..، طبعاً، كانت "البوتقة" من وثائق الإتهام، فالمحقق **ريتشارد ارينز**، من يذكره الآن؟- حاول استدراج ميللر الى منطقة ألغام، عندما طرح عليه السؤال التالى: ارينز- هل أنت على وعى بحقيقة ان مسرحيتك "البوتقة " التى تدور حول مطاردة الساحرات عام ١٦٩٢، كانت بمثابة تأريخ للواقع، إبان كتابة المسرحية- ١٩٥٣- حسب ما تشير اليه سلسلة من مقالات الصحافة الشيوعية التى أقامت توازناً بين هذه المطاردات والتحقيقات التى تجريها لجان الكونجرس مع الشيوعيين وغيرهم من المخرجين.؟

وبذكاء كاتب المسرح، لم يؤيد آرثر ميللر هذا التفسير، ولم يرفضه، ذلك أنه اكتفى بالقول أن "المقارنة حتميه، يا سيدى".، عندما واجهه المحقق بمقالة للكاتب اليسارى، **هوارد فاست**، يشيد فيها بـ"البوتقة" ويقترح إعتبار آرثر ميللر "الدرامى الأمريكى الأول" أجاب الكاتب المسرحى :

ميللر - إن تقدير القيم الدرامية من قبل أناس وراءهم ارتباط وطيد بخط سياسى لا يهمنى فى شىء، فلست أصدقهم عندما يكونون ضدى، ولست أصدقهم عندما



لقطة من فيلم «ساحرات سالم»

يدافعون عنى، وفى هذه الحالة لا اجد إطراء لى فى قوله...أنتم تحاسبوننى عما يقوله هو. بعد "البوتقة" وقفت الجريدة ذاتها ضد مسرحيتى التالية "**وفاة بائع متجول**" ووصفتها بأنها "قطعة عفنة من القمامة "... لن أوجه نفسى من خلال ما يعتقدونه أو لا يعتقدونه وأنا واثق من أن هوارد فاست وغيره من النقاد، قد قاموا من حين لآخر بمديح أو لوم واحد أو آخر من الكتاب، ولا يمكن محاسبة هؤلاء الكتاب على هذا النقد، هذا ليس عدلا.

تستمر التحقيقات على هذا النحو، ويرفض آرثر ميللر رفضا باتاً، أن يذكر أى إسم يتسم صاحبه بإتجاه يستوجب وقوفه أمام اللجنة المكارثية... واعتبرت اللجنة أن ميللر أهان الكونجرس، وبالتالى أصدرت حكمها - مع وقف التنفيذ - بسجن ميللر ثلاثين يوما، وبغرامة قدرها خمسمائة دولار.

من المسرح...إلى السينما

ظلال النسيان، اخذت تزحف على أسماء محققى اللجان المكارثية الظالمين، بينما لاتزال "البوتقة" تنبض بالحياة فوق خشبات مسارح المحترفين، والهواة، فى معظم

بلاد الدنيا ..وأخيراً، للمرة الثانية، تتحول "**البوتقة**" لفيلم سينمائى أخرجه البريطانى **نيكولاس هينز** ١٩٩٦، معتمداً على سيناريو كتبه **آرثر ميللر** نفسه...ومن قبل أخرج **ريموند رولو**، الفرنسى، فيلما عن المسرحية نفسها، بعدما كتبها كسيناريو، الشهير **جان بول سارتر**.

آرثر ميللر، بخبرته فى كتابة السيناريوهات، تعمد أن يجسد، بالصورة، جميع الأحداث التى يتناقل الأبطال أخبارها، عن طريق الحوار.. وميللر فى هذا يستفيد من قدرة السينما على التحرر من أسر الجدران الثلاثة لخشبة المسرح. ويتجلى هذا الأسلوب منذ المشهد الأول: عدد من بنات القرية، ليلاً، فى الغابة، يرقصن ببراءة، ويلعبن لعبة "السحر" التى تقودها خادمة القس باريس السوداء.. وفجأة يباغتهن القس باريس فيصيبهن الرعب. ابنته بيتى يغمى عليها، أو تتظاهر بالإغماء.. بعض الفتيات يفعلن مثلها.

القس باريس يستدعى صديقه القس هال من المدينة ليرى إذا كانت ابنته قد مسها الشيطان أم لا؟ ذلك أن حالة إغمائها تظل مستمرة.. ابنة أخ القس هال، ابيجال التى كانت معها فى الغابة، تقترب من فراشها، وتخطرها أنها تعرف تماماً أنها تتظاهر بالمرض، وتحذرها من أن تدعى بأنهن مارسن السحر، أو على علاقة بالشيطان.

استفاد آرثر ميللر – سواء فى النص المسرحى أو الفيلم السينمائى– من طريقة الإستجواب فى محاكم التفتيش، كما استلهم تحقيقات اللجان المكارثية، ؟ وهو يصوغ أساليب الترهيب والترغيب التى تمارس ضد ساحرات سالم المزعومات.. القس هال ، بعد أن يتهم الخادمة السوداء بعلاقتها بالشيطان، يعرض عليها أمرين: إما أن تعدم إذا أنكرت ممارستها للسحر.. وإما أن تتم تبرئتها إذا اعترفت بأنها ألعوبة فى يد الشيطان، وتعلن "توبتها".. وفى أجواء الرعب، تنهار الخادمة التى ترتسم على وجهها أشد علامات الهلع قسوة، فتعترف بممارستها للسحر، وبعلاقتها بالشيطان، وبإنكسار، تعلن توبتها، ولكن.. من شروط التوبة، كما هو الحال فى "لجنة النشاط المعادى لأمريكا"، أن يشى التائب بأسماء رفاق السحر والشيطان..وتدلى الخادمة ببعض الأسماء.

باللون الرمادى، بدرجاته المتفاوتة القتامة، يعبر **نيكولاس هينز** عن أجواء الكآبة المسيطرة على قرية تفقد صوابها شيئاً فشيئاً، فالجهل، و أوهام النجاة من سطوة المحاكمات الظالمة، والانانية، تجعل سكان القرية يهتفون بنشوة، وهم يشاهدون المواكب التعيسة لأبرياء فى طريقهم لحبال المشانق. ولكن، مع توالى عمليات الإعدام،

يدرك الناس أن الموت المجانى يحوم حولهم، وبالتالى، يزداد التذمر بين الصفوف، منذراً بأن العسف لا يمكن أن يكون أبدياً.

يتابع نيكولاس هينز، مع آرثر ميللر، ذلك التحول الكبير، البطىء، الذى يأتى بفضل من يملكون رباطة الجأش، الى جانب الوعى.. فثمة المزارع العجوز، المثقف، جيل كورى، الذى يعلن بشجاعة انه، بناء على ما قاله صديق، يعلم تماماً أن الاقطاعى، بيتنام، أوعز لابنته بأن تتهم جاره، جورج جاكوب، بممارسة السحر، كى يشنق وتصادر ممتلكاته، ويتولى هو- بيتنام- شراء أرض المغدور به.. ويرفض جيل كورى الوشاية بإسم الرجل الذى أبلغه. ويتعرض المزارع العجوز للتعذيب- أمامنا على الشاشة؟ ليس عن طريق جمل حوار كما جاء فى النص المسرحى- يمدد على الارض، ويوضع فوقه حجر فوق آخر، إلى أن يلفظ أنفاسة الاخيرة... إن ميللر يؤكد حضور من يقول لا، فى وجه من يقولون نعم.. ولا يفوته أن يشير إلى تلك العلاقة الوثيقة، المريبة، التى تربط بين الاقطاعيين ومحاكم الساحرات، مما يذكرنا بالعلاقة بين عتاة الرأسماليين وأباطرة اللجان المكارثية.

الخط الرئيسى فى فيلم "**ساحرات سالم**" **The crucible** يتمثل فى بطل الفيلم بروكتور، يقوم بدوره **دانييل داى لويس** ، الذى ربطته قصة حب، أقرب إلى النزوة، مع ابيجال- **وينونا رايدر**، عندما كانت زوجته اليزابيث - جوان آلين - مريضة، وطريحة الفراش، وجاءت ابيجال ابنة اخ القس باريس لمساعدتها...وبينما كف بروكتور، عن حبها إزداد تعلق ابيجال به...ولأن اليزابيث ضبطت ابيجال فى أحضان زوجها وطردتها، فإن كراهية ابيجال لها تدفعها للإدعاء بأن اليزابيث تمارس السحر، وتتصل بالشيطان... وفى مشهد مؤثر، يقبض على اليزابيث الرقيقة، وتنتزع من بيتها، على مرأى من زوجها المتألم وأطفالها الذين تفيض وجوههم بالتعاسة.

وربما يعانى الفيلم، شأنه شأن المسرحية، من كثرة الشخصيات، وتعدد الخطوط، وكثافة القضايا، مما أدى إلى خفوت نجاح الفيلم، جماهيريا، ليس فى بلادنا، وحسب، بل فى البلاد الأجنبية أيضا...فيما يبدو أن مشاهير السينما، يميلون إلى الأفلام الأمريكية المهيمنة على الأسواق، سريعة الإيقاع، المبهرة، التى لا تدفع المتفرج إلى عناء التفكير والتأمل.

بروكتور المقاتل من أجل العدل، يحاول إنقاذ زوجته، يعترف لمندوب الحكومة، القاضى وانفورث - الصارم، المؤمن بالسحر، الذى يظن أنه فعلا يحارب الشيطان

بأنه كان على علاقة بـ ابيجال ولما هجرها ثأرت منه بالتبليغ عن اليزابيث... ومع إستمرار المحاكمة يتحول بروكتور إلى متهم، وأصبح عليه إذا أراد أن ينقذ نفسه أن يعلن توبته ويشى بزملائه فى الإتصال بالشيطان... وإزاء هذا الإختبار القاسى يتردد بروكتور، ويضعف للحظة، ويكاد يعترف كذبا -بما يريده وانفورث، ولكن شجاعة الآخرين، خصوصاً تلك المرأة العجوز، تمده بالقوة، والقدرة على مواجهته حتى الموت، فيمزق الوثيقة التى يعترف فيها بإثمه. وها هو، فى مشهد النهاية، يصعد السلالم الخشبية، مع امرأتين، ليصل إلى حبل المشنقة، وبينما ينزعج القس هال من الشروع فى إعدام بروكتور ويشعر فى جانب من ضميره بأن ظلما يقع على الرجل، يبدو وانفورث -يؤدى دوره بإقتدار **بول سكوفيلد** - كما لو أنه، بقلبه الصخرى، شأنه شأن عقله، مقتنع تماما بعدالة إعدام بروكتور الذى يردد مع المرأتين صلاة "أبانا الذى فى السماء"... وتتوالى الإعدامات، أمام سكان القرية الذين أفاقوا من أوهامهم، وارتسمت علامات الحزن ممتزجة بالغضب على وجوههم، لتبقى، فى الختام، حبال المشانق الثلاثة مدلاة على طول الشاشة، كتحذير من الجهل والسلبية والمحاكمات الظالمة.

"**ساحرات سالم**" أو "البوتقة" فيلم كبير، فنيا وفكريا، يقدم إحدى تجارب الماضى حاملا معه هموم الحاضر، متطلعا بتخوف... نحو المستقبل.

«الخط الأحمر الرفيع» (1998)

مخالب.. تحت قفاز من حرير

يأتى فيلم " **الخط الأحمر الرفيع** "The thin red line ضمن موجة جديدة من الأفلام الحربية، التى درجت استوديوهات أمريكا على انتاجها. هذه الموجة تختلف عن الموجات السابقة، فهى لا تقدم الجندى الأمريكى كـ"سوبرمان " لا يهزم، يتحلى بالشجاعة و يحظى بالقوة ويتمتع بالنبل ويقضى على الأعداء- الأشرار دائما- فى معركة أخيرة، بالغة العنف، ففيما يبدو ان السينما الأمريكية، بإبتكاراتها الدائمة، أدركت أن من الأفضل النزول بالجندى الأمريكى من عليائه ليغدو مجرد انسان عادى، يقلق ويخاف، يتمنى و يحلم، يتأمل ويفكر، يحس و يقول شعرا.. ولكن، قبل هذا، وبعد ذاك، يجب أن يكون الفيلم، كما ترغب استوديوهات هوليوود، جديرا بالمشاهدة فى كل مكان، وعلى درجة عالية من الاتقان الفنى، ويخلب الألباب بجمالياته.

فى أول لقطة من الفيلم، تقترب الكاميرا من تمساح ضخم، طويل، ينساب بنعومة الى مياه نهر، ليختفى فى العمق. لقطة غريبة، مبهمة، مثيرة للإنتباه، كما لو أن المخرج **تيرانس ماليك،** يعلن أنه سيقدم شيئا مبهرا، لافتا للنظر. فورا، يتقدم **ماليك** فى مسعاه. طبيعة رائعة، أشجار متعددة الأشكال، بحر أزرق صافى المياه، سكان محليون يعيشون فى سلام، ووسطهم يظهر جنديان أمريكيان هاربان من

الحــرب، يلـعبــان ببراءة مع الأطـفـال. ولأن **مـاليك** يعـرف مدى سـحـر المونـولوج الداخلى، وقدرته على النفاذ لقلب المشاهد، فإنه يبنى فيلمه على المونولوجات الداخلية، حيث يتحدث ثمانية من أبطاله مع أنفسهم، أحاديث ذاتية، صادقة وحميمة، فها هو أحد الجنديين، يتذكر، بصوت هامس، دافئ، حزين: "أذكر أمى عندما كانت تحتضر.. خفت أن ألمس الموت فيها.. لقد ماتت فى سلام. أتمنى أن أموت مثلها ".

الحديث عن الأم والموت، يقيم وحدة تعاطف بين المشاهد وشخصية صاحب المونولوج، الجندى ويت الذى يؤدى دوره **جيمس كافيزيل**.

المدخل الإنسانى، خلال المناجيات، الأقرب إلى المراثى والمتأملة، يشكل معلما جوهريا فى الأسلوب المميز للفيلم..وحتى القائد المتهوس، الذى يرغب فى النصر بأى ثمن، صاحب القلب الصخرى- أداء **نيك نولت**- نستمع لصوته المشروخ، فوق السفينة الحربية، وهو يردد كلمات مؤثرة: "تقربت لرؤسائى وتملقت جنرالاتى، لعلى أحصل على ترقياتى التى أستحقها، والتى لم أحصل عليها"..

وبينما تتراءى، فى "فلاش باك" كالحلم من وجهة نظر **جيمس كافيزيل** صورة رقيقة لأصابع الأم المحتضرة، وهى تلامس أصابع طفلها، فإن المخرج، لا يكرر طريقة "الفلاش باك"، مع مونولوج نيك نولت، ولكن، يجعله يتحدث فورا، مع الجنرال المنتفخ، المغرور فى لفتاته ونظراته (يؤدى دوره القصير، بإقتدار **جون ترافولتا**)..

إن تيرانس ماليك، المبتكر، لا يعيد نفسه، ولا يستسلم لوتيرة واحدة. الجاويش الرحيم تارة، الشرس أحيانا، القوى دائما، (يؤدى دوره **شون بين**) يعيد الجنديين الهاربين الى السفينة الحربية، المحملة بجنود عليهم الاستيلاء على جزيرة تسيطر عليها القوات اليابانية. وتتجلى التقنيات السينمائية، فى صوت الزوارق الحربية المندفعة من جوف السفينة، وهى تخترق سطح المياه، ممتزجة بأزيز الطائرات، فضلا عن دقة رصد الكاميرات لرذاذ الماء المتدافع، مع إنتقالات سريعة بين وجوه جنود ترتسم عليها تعبيرات متباينة، صاخبة، ما بين الخوف والتحفز والقلق والتهور والاضطراب والثقة. إن الفيلم لا يعطى درسا فى كيفية إدارة المجاميع، بعد نزولهم الى الشاطئ، وحسب، بل يعطي درسا فى الاهتمام بأداء الكومبارس ، فردا فردا.

للطبيعة، فى " **الخط الأحمر الرفيع**" حضور قوى، عميق، شامل، ليس كمناظر زاعقة الجمال، ولكن كوجود بالغ الصفاء، متسق العناصر، متناغم، قبل مقدم الأطراف المتصارعة، وعلى طول الفيلم، يبدو واضحا، مدى التناقض الصارخ، بين صفاء الطبيعة وتجانس عناصرها من ماء إلى أشجار، إلى طيور، والصراع الدامى

الوحشى، الشرس، الذى لن يتوقف.

بحذر شديد، يسير الجنود بين الحشائش الطويلة، يتوقعون ظهور مباغت للعدو بين لحظة وأخرى. ولأن فى الحرب، وبالتحديد، فى لحظات الخطر، يتبدى الجوهر الحقيقى للناس، فإن الفيلم، بفضل السيناريو المحكم من ناحية، والأداء المتمكن من كل الممثلين من ناحية ثانية، تبرز الطباع الخاصة لكل جندى: أحدهم، يؤدى به الخوف إلى غثيان وتفكك فى أوصاله، فلا يتمكن من الوقوف على قدميه.. آخر، متبلد الحس تماما، يؤدى عمله من دون إكتراث.. ثالث، شجاعته تبلغ حد التطوع، بحماسة، للقيام بأى عملية إنتحارية. ورابع عاطفى، يتذكر زوجته الحبيبة التى قضى معها أجمل أيامه ولياليه.. وفى المفارقات الإنسانية، ذات الطابع التراجيدى، أن يصل لهذا الجندى، لاحقا، خطاب من زوجته تخطره بأنها أحبت ضابطا طيارا، وترجو منه بحكم أيامها الحلوة، أن يطلقها كى تتزوج بفارسها الجديد.

ولا يدفع تيرانس ماليك ممثله للثورة والجيشان العاطفى والبكاء، لكن يجعله وسط القراءة، يتلفت حوله، حائرا، ويعود للقراءة يتحسس حاجبه الأيسر وأنفه ويبعد الخطاب قليلا ويسير بخطوات متثاقلة ويظهر على وجهه شبح إبتسامة. وبنظرات جوفاء، يتابع طائرة تهبط على الأرض.. رد الفعل هنا، بخصوصيته، أعمق أثرا من ردود الأفعال الهوجاء المألوفة.

مقدمات "الخط الأحمر الرفيع"، كلها، تؤدى إلى تعاطف المشاهد مع جيش الولايات الأمريكية، بنماذجه الإنسانية، الواقعية، فالجنود.. كما الحال فى "**البحث عن الجندى رايان** "، يستحقون الحب والشفقة والتعاطف.. هكذا ! وطالما أن الأمر كذلك، فإن من الطبيعى أن ينتظر المشاهد، بتوتر وشوق، نتيجة المعركة التى يتهيأ لها فرسان العم سام، متمنيا أن يكتب لهم النصر.

فى ما يشبه المجزرة، تنطلق مدافع القوات اليابانية المستترة، الغادرة، لتحصد عشرات الطوابير الأمريكية. وعلى الشاشة، تتفجر الأجساد وتتطاير قطع اللحم المغموسة بالدم وترتفع صرخات الألم واستغاثات، وتتابع الكاميرات لحظات الإحتضار والموت واليأس والتعاسة.

العدو فى "الخط الأحمر الرفيع "، الذى لا نراه، ولكن نلمس شراسته، هو- حسب سياق الفيلم- عدو للبشرية كلها، وليس عدوا للعسكرية الأمريكية فقط. وبالتالى، ينتظر المشاهد بشغف لحظة تصفية الحساب.

تندلع خلافات بين الكابتن ستاروس (**ايلياس كوتياس**) المحب لرجاله، وبين القائد



لقطة من فيلم «الخط الأحمر الرفيع»

المجنون بالنصر (يؤدى دوره **نيك نولت**).. الأول يريد الالتفاف حول موقع اليابانيين الحصين، بهدف تقليل الخسائر البشرية، بينما الثانى، يرى أن الأجدى والأسرع، ان يتم الهجوم مباشرة، اختصارا للوقت وكسبا لموقع يسيطر على مساحة واسعة من الجزيرة. واذا كان المشاهد يتعاطف مع الأول، فإن المشاهد ذاته، يعجب بعزيمة الثانى وجرأته واصراره، على الرغم من أنه يعلن أن هذه المعركة هى "حربه الخاصة"، التى ينتظرها منذ أمد بعيد، كى يكون جديرا بالترقيات التى فاتته. من جديد، يندفع الجنود نحو موقع الأعداء فوق التل.. تنطلق المدافع، على نحو أشد عنفا من المرة السابقة، ويتساقط الجنود، إلا أن بعضهم، يصل الى الموقع ليلقى بالقنابل اليدوية، داخله. ومن معركة المدافع والقنابل الى القتال بالمسدسات والسلاح الأبيض. وتأجيجا لقسوة النزال، يتعمد تيرانس ماليك، أن يجعل العدو مستميتا فى الدفاع عن خطوطه أو خطه الأحمر- لون الدم- مما يتطلب مزيدا من جلد واصرار جنود العم سام، البواسل، الذين يواصلون القتال، حتى يتم لهم الاستيلاء على الموقع.

فى أثناء وعقب الحرب العالمية الثانية، قدمت استديوهات هوليوود مئات الأفلام

الحربية، بمنطق فج، يظهر اليابانيين على أنهم أشرار بالطبيعة، جبلوا على الغموض والتكتم والقسوة.. ولاحقا، بعد الحرب الكورية، تتالت افلام تزدرى "الجنس الأصفر" كله، وتبلغ فى ابتذالها الى حد قول أحد الجنود الأمريكيين أنه "يشم رائحة الكورى من على بعد مئات الأمتار".

ربما لم يعد، الآن، من المستساغ أن يقدم الأعداء بهذه الطريقة المستهجنة، لذلك، فإن تيرانس ماليك، الذكى، المتمكن، لا يفوته التأكيد أن صداقات عميقة تربط بين الجنود اليابانيين، فها هو جندى يابانى، يحتضن زميلا له، مصابا إصابة قاتلة، ويحاول عبثا أن يبقيه على قيد الحياة، وثمة آخر، يتلو الصلاة على زميل لقى مصرعه. ولا بأس فى أن يلقى جندى أمريكى ما يشبه المرثية، على وجه قتيل يابانى، غرق جسمه فى الوحل، متسائلا عن كنه ذلك الميت: هل كان طيبا، يحب الخير والعدل والسلام؟

عموما، تتضمن مونولوجات "**الخط الأحمر الرفيع**"، أبياتا من أشعار **هوميروس** وأخرى لـ **دانتى**" وثالثة منسوجة على المنوال الشكسبيرى.

لكن، بشىء من التأمل، ندرك أن الصورة الإجمالية لليابانيين، تنطوى على كراهية مراوغة، تتجلى فى تلك الدمامة التى تكسى الوجوه، فالخوف المزعوم عند اليابانيين، يختلف تماما عن الخوف الإنسانى، الرقيق، المفتعل عند الأمريكيين. خوف الجنود اليابانيين أقرب إلى فزع الحيوانات، فالملامح متقلصة والأفواه مفتوحة حتى آخرها والأسنان قذرة والأسوأ أن بعضهم، يسجد للمنتصرين، طلبا للغفران. تتواصل الجماليات المنهمرة للفيلم.. سنجاب وحيد بنظرات مندهشة.. ببغاوان بألوان رائعة يتحابان.. أشعة الشمس تخترق كثافة الأشجار السامقة.. سماء ذات أفق وردى.. وجداول مياه تنساب ناعمة. ولكن، هل تشفع تلك الجماليات لمضمون الفيلم، الذى يتغنى بفداء وتضحيات الجندى الأمريكى، شرطى العالم، وفى الوقت ذاته يعبئ الدنيا، ليس ضد اليابانيين وحسب، بل ضد من يعادى قوات "العم سـام"، التى تدفع ثمنا باهظا – حسب رؤية الفيلم– لإنتصاراتها؟؟

بعيدا عن الإنبهار بمهارات " **الخط الأحمر الرفيع**"، والتى لا شك فيها، يلمس المرء مخالبه الحادة، تحت قفازه الحريرى، المطرز بألوان مبهرة.. فعلينا ألا نعجب من دون حدود، ولا أن نصافح بحسن نية.

«المحارب 13 » (1999)

الغرق... فى مستنقعات الدم

فيما يبدو أن نقل إسم بطل الفيلم، حرفيا، من الإنجليزية إلى العربية، ضلل المتفرج وأضاع جزءا لا يستهان به من إدراك أهمية "**المحارب١٣**" ذلك أن إسم **أحمد بن فهدلان** - كما هو مكتوب على الشاشة - يوحى بأنه لشخصية وهمية أبدعها خيال صناع الفيلم، وهذا يتنافى مع ما تدعيه كراسة الدعاية التى تزعم أن السيد "أحمد" عاش فعلا، فى القرن العاشر الميلادى، وله رسالة شهيرة، عن رحلة مثيرة، ذهب فيها إلى بلاد بعيدة، والتقى بقبائل غريبة.

لم يكن منطقيا أن تكذب ورقة الدعاية المقتضبة. ولكن، فى المقابل، من المؤكد أنه لا يوجد رجل من الأعلام، بغدادى الأصل، إسمه إبن فهدلان . وبعد بحث واستفسار، حل الزميل الناقد، **فاروق عبدالقادر**، هذا اللغز، عندما رجح أن يكون المقصود هو **أحمد بن فضلان** ، وقد كتبت شركة الترجمة إسمه العربى، حسب نطقه بالإنجليزية، التى لا تعرف حرف الضاد. سامح الله شركة الترجمة !

المعلومات الشخصية عن **أحمد بن فضلان** غير متوافرة، ولم يرد له ذكر فى "**الموسوعة العربية الميسرة**" ولكن رسالته فى وصف رحلته إلى بلاد البلغار والخرز، حظيت بتقدير رفيع عند المؤرخين والباحثين الجغرافيين وعلماء "الأنثربولوجيا"...



انطونيو بانديراس في «المحارب ١٣»

ولعل أشمل دراسة عن مسار إكتشاف مخطوطه، هى تلك التى كتبها **فوزى العنتيل** فى العدد الثانى من المجلد الثامن من موسوعة "**تراث الإنسانية**" والتى تتضمن عناوين معظم المراجع، الأجنبية والعربية، التى أشارت وإهتمت بتلك المخطوطة الثمينة.

من قلب الرسالة، يظهر أن الخليفة العباسى، **المقتدر بالله**، أرسل إلى ملك البلغار الصقالبة، وفدا رفيع المستوى، مكونا من أربعة رجال، بينهم بن فضلان وذلك لبناء حصن يحتمى وراءه ملك البلغار، من هجمات جيوش الملوك المخالفين له، وإعتداءات القبائل الهمجية.

كانت الرحلة طويلة، مثيرة، شاقة، إستغرقت أحد عشر شهرا فى الذهاب. بدأت من بغداد الزاهرة يوم ٢١ يونية ٩٢١، متجهة شرقا وشمالا، مارة بأقاليم الجبال، وهمزان، وبخارى، لتوغل فى البرارى والبوادى، حتى وصلت مبتغاها فى ١١مايو ٩٢٢ .

وإذا كانت رسالة بن فضلان التى يصف فيها، بصدق وعين يقظة، عادات وطقوس الشعوب والقبائل التى مر بها، تبين بجلاء مدى تحضر عرب القرن العاشر



عمر الشريف فى «المحارب ١٣»

الميلادى، مقارنة، بالمناطق الأخرى، فإن الكاتب الأمريكى، **مايكل كرايتون**، وجد فى غرائب الرسالة، ومغامراتها، ما أغراه بتقديمها كرواية، حققت إنتشارا واسعا، عندما نشرها منذ عقدين من الزمان...ثم تحولت إلى فيلم كتبه مؤلف الرواية، مع **ويليام ويشر، ووارن لويس**، وأصبح عنوانه "**المحارب ١٣**".

أسند إخراج "**المحارب ١٣**" **The 13 th warrior** **لجون ماكتيرنان**، صاحب "**فخ من الكريستال**" ١٩٨٧، و"**ملاحقة أكتوبر الأحمر**" ١٩٩٨، و"**يوم فى الجحيم**"١٩٩٥... وهو من المخرجين المرموقين، الذين تحقق أفلامهم نجاحا مزدوجا، سواء على مستوى الجمهور أو النقاد. إلا أن "**المحارب ١٣**" الذى تكلف مائة مليون دولار، جعله يفكر فى الإعتزال، ليس بسبب النجاح المحدود للفيلم، لكن بسبب الخلافات الشديدة التى اندلعت بينه وبين كاتب الرواية، المساهم فى الإنتاج، مايكل كرايتون...فقد دأب الأخير على التدخل فى تنفيذ الفيلم، مما أزعج ماكتيرنان، الذى اعترض على حضور كرايتون المتكرر لمكان التصوير، وازداد الأمر تدهورا عندما استبعد المخرج من

الإشراف على عملية المونتاج التى أعيدت عدة مرات. وإزاء الإنتقادات العلنية التى دأب كرايتون على توجيهها للمخرج، صرح ماكتيرنان أن لا علاقة له بالنسخة المعروضة على الجمهور، وشن حملة على هوليوود، المهووسة بالمال والنجومية، وأعلن أنه يفكر فى إعتزال السينما، أو الإبتعاد عن هوليوود على الأقل.

بعيدا عن المعركة التى احتدمت بين الكاتب المنتج، والمخرج، جاء "**المحارب ١٣**" ليقدم صورة للعربى، تختلف، إن لم تكن تتناقض، مع الصورة التقليدية، التى تقدمها عادة السينما الأمريكية.

والحق أن هوليوود لم تتخذ موقفا عدائيا من العرب وحسب، بل تعمدت التقليل من شأن مجمل شعوب الدنيا، حتى ان الناقد الأمريكى **مال لونتجر**، كتب، بنزاهة، وفيما يشبه الإعتذار " غير أن بعض الصور النمطية كانت، فى الكثير من الأحيان، زائفة وباطلة ومهينة. من ذلك مثلا : أن الصينيين هم إما أصحاب مغاسل أو خدم على الموائد، وأن اليابانى إنسان متحفظ وغامض وبارد ولا ينفعل بسهولة وأن المكسيكيين لصوص وقطاع طرق...أما العرب فكانوا يصورون كأناس رومانتيكيين، تافهين، يرتدون العباءات، الفضفاضة، ويمتطون الجياد البيضاء. ولعل أكثر الصور خزيا التى اشتهرت بها هوليوود هى معاملتها للزنجى الأمريكى الذى كانت تعهد إليه عادة بدور الخادم المغفل".

من هنا، يتجلى بوضوح، مدى الإنصاف الذى يحظى به العرب، فى "**المحارب ١٣**". النجم الإسبانى الأصل **انطونيو بانديراس**، الذى يجمع بين الرجولة والرقة، يؤدى شخصية أحمد بن فضلان، بأبعاده الإنسانية المتحضرة، كما تتبدى خلال سطور رواية **«أكلة الموتى»**.

"أحمد بن فضلان"، فى الفيلم، مؤمن بالله، يميل للسلام، ولكنه محارب من طراز رفيع، لا يعتمد على قوة البدن بقدر إعتماده على قدرة العقل. وهو متعدد المهارات، يتجاوز من معه فى اللعب بالسيف، ويجيد ركوب الخيل، فعندما يسخر فرسان بولفايف من جواده العربى النحيل، يمتطى صهوته، وينطلق به "مكر مفر مقبل مدبر معا، كجلمود صخر حطه السيل من عل "، ويقفز به فوق الحواجز... والأهم : أنه يتعفف عن العلاقات الجنسية المتسيبة، وينزعج من حالة القذارة التى تهيمن على الفايكنج الذين لا يستخدمون الماء فى الاستحمام أو الاغتسال، فضلا عن إبدائه للدهشة، ممتزجة بالإستنكار تجاه وحشية قبائل الويندل التى لا تعرف الرحمة.

يبدأ الفيلم بداية شاعرية : الراوى، أحمد بن فضلان، بصوته العذب، على صورة

بغداد القرن العاشر، بقبابها وبواباتها، يتحدث عن مدينته التى يصفها بمدينة السلام... وبينما تستقبل الكاميرا وجه امرأة يبدو جمالها الآسر واضحا خلف غلاله، يروى البطل ظروف نفيه المتحضر ! فهو قد خفق قلبه بحب هذه المرأة المتزوجة من عجوز، بخيل وأنانى. وعندما عرف الزوج بالأمر، أبلغ الخليفة الذى قرر معاقبة العاشق بتعيينه سفيرا فى دولة إسكندنافية نائية... ثم تبدأ الرحلة : أحمد بن فضلان، يصحبه مترجم، يؤدى دوره **عمر الشريف**.

فى قلب الصحراء تصاب القافلة بالفزع، ذلك أن التتار يقتربون. تسرع القافلة لتصل إلى البحر حيث سفن الفايكنج التى ينضم لها أحمد بن فضلان ومترجمه. يقود الفايكنج المحارب بولفايف، الذى يؤدى دوره **فلاديمير كويتش**، وما إن يصله خبر تهديد "الشياطين البشرية " لملك المنطقة المجاورة حتى يتهيا للحرب...يستشير عرافة عجوز فى الأمر، فتخطره – على طريقة عرافات وليم شكسبير – أن النصر سيكون حليفه، إذا جمع معه ١٢ محاربا من الأشداء، ذوى العزيمة، ومعهم الثالث عشر الدى يجب أن يكون من خارج بلاد الشمال...وفعلا يتطوع ١٢ مقاتلا، ويصبح أحمد بن فضلان الثالث عشر.

المترجم، عمر الشريف، يودع بطل الفيلم، ويختفى تماما – دور صغير ومسطح! – ويواصل بن فضلان مشواره مع الشماليين، الذين وإن كانوا بدائيين إلا أنهم ملائكة إذا قورنوا بوحشية الهمجيين أكلة اللحوم البشرية، الذين يهاجمون جيرانهم، بالآلاف، واضعين على رءوسهم جماجم الدببة، ويتقدمون نحو هدفهم فى ظلام الليل، أو مع كثافة الضباب.

يقدم المخرج **جون ماكتيرنان** مشهدا قويا، كبيرا، لقدوم اكلة الموتى فى طابور بالغ الطول، ملتو مثل التنين، يهبط من التلال البعيدة، حاملا المشاعل، ليدخل فى معركة بالغة الشراسة، تجز فيها الأعناق وتتطاير الأطراف، من جانبهم، ومن جانب القوات المدافعة عن الحصن الذى ساهم بن فضلان، فى بنائه.

وبدلا من أن يتقدم الفيلم للأمام، ينزلق فى سلسلة سقيمة من المعارك الفظيعة، يثبت فيها العربى جدارته، كمقاتل...لكن المشكلة أن الفيلم نفسه، يغرق فى مستنقعات الدم الآسن، فلا يكاد يطاق، مما أدى –فى تقديرى – إلى إنصراف الجمهور عنه، وإستهجان النقاد له، وتبرؤ مخرجه منه.

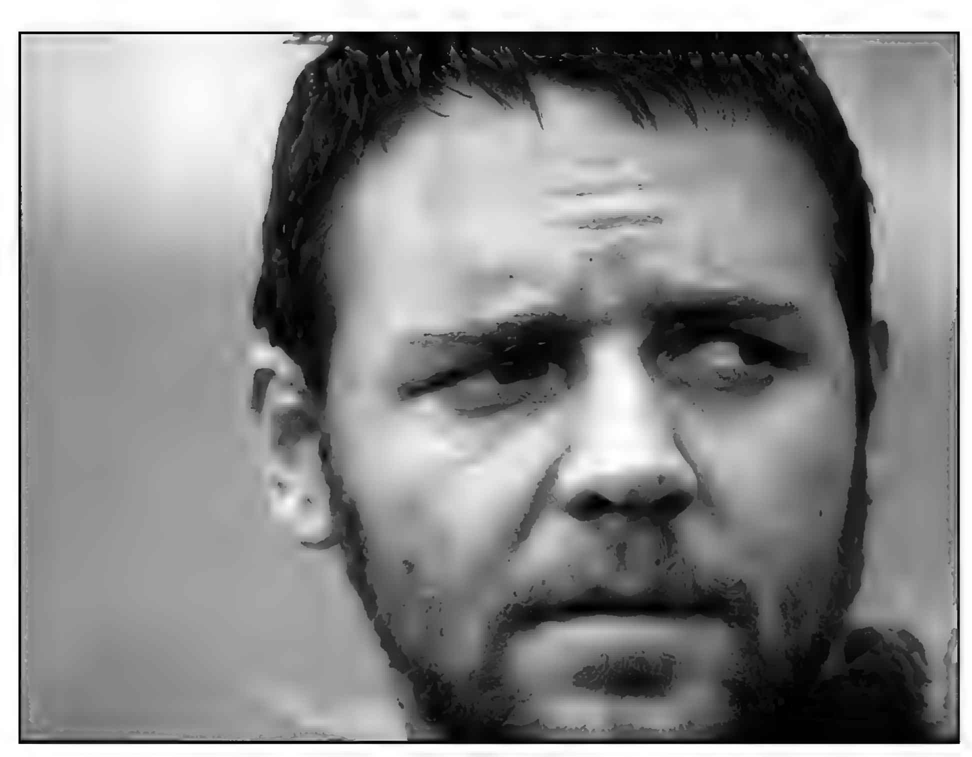
«**المصارع**» (2000)

لماذا حقق كل هذا النجاح ؟

النجاح الكبير الذى حققه فيلم "**المصارع**" **Gladiator** سواء داخل أمريكا، أو فى عواصم العالم، ومنها القاهرة، يرجع إلى ما يتميز به الفيلم من مستوى فنى رفيع، ومبهر، فضلا عن طبيعة القضايا الجادة، التى تنتمى للحاضر، و التى يثيرها "المصارع" برؤية واعية، بالغة العمق...لذا، استطاع الفيلم إستقطاب جمهور من كافة الأنواع، والجنسيات، والمراحل العمرية.

"المصارع" يعود إلى الإمبراطورية الرومانية فى أجواء تذكرنا، بقوة، بأجواء **سبارتاكوس** الذى أخرجه **ستانلى كوبريك**، فى أواخر الخمسينيات... وإذا كان بارتاكوس، أصلا، عبدا، مصارعا، تحول إلى متمرد، ثم قائد ثورة هزت أركان روما، وإستمرت ثمانية أعوام، فإن بطل "**المصارع**" ماكسيموس كان جنرالا ماهرا، شجاعا، لأقوى فيالق الجيش الرومانى، ثم تحول إلى عبد، ومصارع، وطالب ثأر.

وبينما إعتمد "**سبارتاكوس**" على رواية أخاذة كتبها **هوارد فاست**، ملتزما بالوقائع الحقيقية التى حدثت قبل سبعين عاما من الميلاد، استوحى كاتب ومخرج "المصارع" **ريدلى سكوت**، قصة فيلمه، من لوحة مؤثرة، رسمها **جون ليون جيروم**، ذات طابع دام، تمثل مصارعا منتصرا فى حلبة قتال ينظر إلى الإمبراطور الذى يعطيه الأمر بإزهاق روح المهزوم.



لقطة من فيلم «المصارع»

أضف إلى هذا أن شخصيات فيلم **«المصارع»** وإن كانت ليست حقيقية، إلا أن ريدلي سكوت جعل كل شخصية منها تستوعب العديد من الشخصيات التاريخية... فمثلا، الإمبراطور كومودوس فى الفيلم، يجمع بين قسوة قيصر، وجنون نيرون، وشذوذ كاليجولا..ولعل هذا الأسلوب المعتمد على تمثل التاريخ لا تجسيده، وإستيحاء الوقائع بعيدا عن التقيد بحرفيتها، أدى إلى ذلك التكثيف الشعرى الذى إتسم به الفيلم، وجعله يرى جوهر الأمور ولا يكتفى بتصوير مظهرها.

يبدأ الفيلم بتعليق على إستعدادات حربية، فالصوت الواثق يخطرنا، من خارج الكادر، أن الإمبراطورية الرومانية إمتدت إلى جميع الإتجاهات، وهاهى قواتها تتهيأ لضم أرض جديدة. ومع مؤثرات صوتية لضوضاء الجنود وصهيل الجياد وصرير سلاسل الحديد، تقترب – بل تكاد تلتصق– الكاميرا بأجساد المحاربين الذين يستكملون إرتداء خوذاتهم وستراتهم الجلدية... وعلى طول الفيلم – وكعنصر من عناصر اللغة السينمائية للمخرج ريدلي سكوت – تغدو آلة التصوير كما لو أنها عين

بشرية، تحاول فى إندماجها بقلب المشاهد، أن تتبين أدق التفاصيل، ذلك أن ريدلى سكوت أراد، بطموح، نقل رائحة ميدان القتال وحلبات المصارعة.

من وسط الجموع يظهر القائد، ماكسيموس **(راسل كرو)** الشجا ع، الموهوب، فيلهب حماس رجاله. يمتطى صهوة جواده وينطلق به بين الصفوف، وتتصاعد الأصوات منادية بإسمه...وفى تقطيع "مونتاج" سريع، يأخذ الجيش وضع الهجوم. وتندلع معركة وحشية، ترتفع فيها صرخات الألم، ممتزجة بصيحات التهديد. يتساقط القتلى، من الجنود والجياد، ويندفع القائد، مبارزا، من موقع لآخر، ليكتب له النصر فى النهاية. ولا يفوت الكاميرا وهى تنسحب من الميدان أن تترنح، منهكة، فوق مستنقعات الوحل الملونة بالدم.

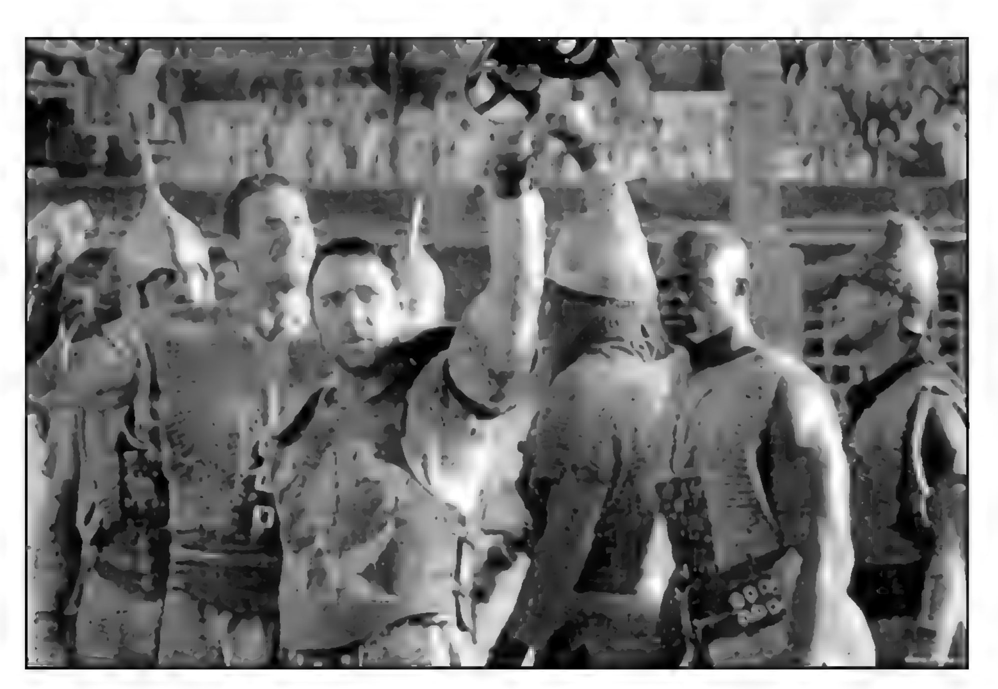
يتجلى الجانب الإنسانى فى شخصية ماكسيموس مرتين : فى أكثر من مشهد، أقرب إلى الحلم، يطالعنا فيما يشبه الأمنية، وهو عائد إلى بيته الكائن وسط حقول القمح، حيث يلتقى بزوجته الوديعة وطفله العذب...ثم حين لا يصيبه النصر بالغرور. فهو بقلب حزين يتذكر مصرع الآلاف من جنوده، بالإضافة لآلاف الجرحى.

الممثل الكبير، العجوز، **ريتشارد هاريس**، يؤدى دور الإمبراطور الرومانى ماركوس اوريلوس، الحكيم، الذى يدرك أنه على عتبات الموت، والذى يقدر الرجال حق قدرهم، لذا فإنه بدلا من أن يوصى بحكم البلاد إلى إبنه الخليع، الرعديد، كومودوس – يؤدى دوره **يوكين فينكس**– يكلف ماكسيموس بتولى مسئولية الإمبراطورية.

ومرة أخرى، تظهر براعة الإستهلال، فى تقديم كومودوس الذى نراه فى أول مشهد له، راقدا فى عربة مغطاة، تقودها الجياد، إلى جانب امرأة جميلة، متوترة، نكتشف لاحقا أنها أخته لوسيلا بأداء المغنية، الراقصة كونى نيلسون.

وبعيدا عن "الكليشيهات" المألوفة فى التعبير عن الحقد والرغبات الشهوانية ونزعة التآمر، يوحى يوكين فينكس بنظراته، ولفتاته، عن هذه الخصال، على نحو قوى وعميق، فعندما يذكر أمامهم إسم القائد ماكسيموس يبتسم إبتسامة مرة، تقطر بالضغينة. وعلى الرغم من أنه لم يلمس أخته، فإن نظراته لها تشوبها رغبات جامحة، بالإضافة إلى لفتاته ذات الطابع الأنثوى...إنه تجسيد لبيت الشعر الذى كتبه هجاء موهوب عن أحد القياصرة " إنه زوج كل امرأة وهي زوجة كل رجل"...وعلى طول الفيلم، لن تتوقف دسائسه.

كما يحدث فى تراجيديات وليم شكسبير التى إستوحاها من الوقائع الرومانية



لقطة من فيلم «المصارع»

الدامية، تتوالى فى "**المصارع**" مواقف تقشعر لها الأبدان...فإذا كان بروتس، قد تواطأ على قتل قيصر، الذى عامل بروتس كما لو أنه إبنه، مما جعل قيصر يقول كلمته الشهيرة "حتى أنت يا بروتس إذن فليمت قيصر"، فإن كومودوس يزهق روح والده ماركوس أوريلوس بأعصاب باردة... ومتى؟... أثناء عناق الأب لابنه!

بنظرة واحدة، من ماكسيموس يدرك أن الإمبراطور مات قتيلا، مما يزعج الإبن القاتل، الذى ورث العرش، وقرر التنكيل بغريمه ماكسيموس فيرسل فرسانه للقضاء على زوجة القائد وإبنه..وفى مشهد مقتصد يبكى ماكسيموس تحت أقدام جثمان الزوجة المعلقة فى الفضاء، بجانب الطفل المشبوح على عمود... وبعد معركة مع حراس الطاغية، يتهاوى ماكسيموس ويتركه الجنود ظنا منهم أنه قد مات... وعندما يفيق، يجد نفسه فى قبضة تجار عبيد، يتوجهون به، ضمن آخرين، إلى زنجبار، حيث يخدش الفيلم إحساسنا، حين يقدم تجار العبيد فى ملابس عربية!...ويباع ماكسيموس إلى صاحب مدرسة مصارعين، ليبدأ رحلته الطويلة، "مصارعا" من حلبة إلى حلبة، ومن بلد لبلد، ليصل أخيرا إلى روما.

من وراء ستار التاريخ، ينظر ريدلى سكوت إلى الحاضر. بعبارة أخرى : يتضمن

«المصارع» وجهات نظر، لها شأنها، فى واقع عصرنا. فالإشارة إلى الفساد المالى، فى روما، بكبار موظفيها، ومسئوليها، لا تتوقف...وكما يحدث فى العديد من دول العالم، يلجأ الطاغية كومودوس إلى سياسة الإلهاء فيعيد صراعات الحلبات حتى الموت، بعد أن منعها والده... بل يقرر أن تمتد الإحتفالات، وتتواصل لتبلغ مائة وخمسين يوما فى العام الواحد.

الموقف السياسى الأهم، يتمثل فى الحوار البديع الذى يدور بين المصارع الذى أصبح متمتعا بشعبية واسعة، وأحد أعضاء مجلس الشيوخ، وهو ديمقراطى نزيه، يتسم بإتساع الآفق وعمق التفكير، وبالتالى يكن عداء شديداً للإمبراطور كومودوس... ماكسيموس يطلب من الشيخ مساعدته كى يتصل بفيلقه القديم، المكون من خمسة الآف جندى، يدخل بهم روما، للقضاء على كومودوس. وفورا يعلق عضو المجلس " أنا لا أريد إستبدال طاغية بطاغية " يندهش المصارع، ويقدم وعدا بإقامة حكومة مؤقته، عندئذ يجيب الشيخ " طالما أن ثمة حكومة، فلن تكون مؤقتة أبدا"...ويطرح السؤال التالى : "وماذا عن الجنود. هل سيرحلون إلى معسكراتهم؟". وبالطبع، يبدى الشيخ توقعه بأن المصارع، إذا آلت إليه السلطة بإنقلاب عسكرى، فإنه سيغدو ديكتاتورا، فظا، مثل كل ديكتاتور.

بمثل هذه الحوارات المختزلة، بتفهمها، وإحساسها القوى بالأوضاع السياسية وآلياتها، يكتسب المصارع المزيد من التميز.

يحبط كومودوس مؤامرة ماكسيموس التى تشارك فيها شقيقة الطاغية، فضلا عن عضو مجلس الشيوخ، وآخرين، وبلا تردد يبدأ فى إنتقامه. يهدد أخته بقتل إبنها، ويقبض على الشيخ والآخرين... أما ماكسيموس فيقع عليه الإنتقام بأسلوب مخاتل كومودوس يتظاهر بالتصالح مع ماكسيموس. يحضنه ويغمس مدية فى ظهره، ويطلب من بطانته وضع سترة القتال على جسم ماكسيموس ثم دفعه إلى حلبة المصارعه كى ينازله... وأمام عشرات الآلاف فى الكولوسيوم يندلع النزال بينهما، بوحشية، ينتهى بمصرع الطاغية، وموت ماكسيموس الذى ينزف دمه كاملا.

"**المصارع**" الذى تم تصويره فى المغرب ومالطه وإنجلترا وإيطاليا، وشارك فيه الآف الكومبارس، لا يتسم بالإبهار الفنى، عن طريق تصوير الحشود وحسب، بل ترتفع قيمته بفضل الأداء التمثيلى للجميع، خاصة بالنسبة لممثليه الجديدين نسبيا : **راسل كرو** فى دور ماكسيموس الذى لم تفارقه لمسة الوداعة، فى نظرته، طوال الفيلم، برغم تنوع عواطفه وإنفعالاته... **ويوكين فينكس** فى دور كومودوس الأكثر

تـألقـا، الذى يتعمد أن تكون نظرته مبهمـة، تحتمل أكثر من تفسير. وآية ذلك، تلك النظرة الغامضـة التى ينظر بها إلى إبن شقيقته، الطفل النـائم كالملائكة : هل هى محبة، أم رغبة، أم تعكس فكرة قتله ؟ هنا، بهذين الممثلين، اللذين يعدان مرحلة ما بعد آل **باتشينو وروبرت دى نيرو**، تثبت السينما الأمريكية حيويتها وقدرتها على التجدد.

"**المصارع**" يليق به هذا النجاح الكبير.

«فانيلا سكاى» (2001)

رائحة الفانيليا المراوغة

كما إستطاعت معامل وجامعات ومؤسسات العم سام، جذب علماء العالم، بالعديد من الغواية، تمكنت إستوديوهات هوليوود، وشركاتها الكبرى، من إغراء، وضبط وإحضار الموهوبين فى مجال الإبداع السينمائى، من شتى البلدان، ممن يحلمون ببريق الشهرة، وأضواء المجد. وهذا ما يفسر، بدرجة ما، تفوق الولايات المتحدة الأمريكية، فى الإكتشافات والإختراعات من ناحية، وتلك الحيوية المتجددة، فى السينما الهوليودية، من ناحية ثانية.

آخر، أو أحدث، الوافدين إلى عاصمة الأطياف، المخرج الاسبانى المتمكن، الذى لم يتجاوز الثلاثين من عمره **اليخاندرو إمبنار** والذى إستورده النجم اللامع، الوسيم، **توم كروز**، عقب إنبهاره بفيلم "إفتح عينيك" الذى حققه اليخاندرو، منذ سنوات قليلة، فى بلد مولده.

اختلط فى الصفقة الخاص بالعام، والإبداع بالتجارة، والمغامرة بالحسابات الدقيقة : المخرج الاسبانى لم يذهب إلى موطنه الجديد منفردا، ولكن إصطحب معه بطلة فيلمه، المذكور آنفا، **بينلوب كروز** السمراء البشرة، ذات الجسم النحيل، والشعر الأسود الطويل، والوجه المحدد التقاطيع، الحساس، الذى يعبر بصفاء عن أدق تفاصيل إنفعالاتها...وتضمن الإتفاق مع توم كروز الذى يتحرك

كمؤسسة، إسناد إخراج فيلم"**الآخرون**" لصاحب "**إفتح عينيك**" على أن تؤدى **نيكول كيدمان**، طليقة توم كروز، دور البطولة، وأن يعاد تقديم "إفتح عينيك" بمخرج أمريكى، هو **كاميرون كرو**، على أن تؤدى الممثلة الإسبانية **بينلوب كروز** الدور الأساسى أمام توم كروز حيث يقال أنه – فى الواقع – أحبها بقوة، ويتهيأ لزواجها. بعيدا عن شبكة العلاقات الخاصة، المعقدة، تدرك أن عين السينما المنتبهة دائما، اللاقطة بذكاء، ممثلة هذه المرة فى توم كروز منتجا، وجدت فى المخرج الإسبانى الصاعد، ما يستحق الرهان. وكالعادة، خرجت هوليوود من الرهان رابحة.

اليخاندرو إمبنار، إبن الثقافة الإسبانية، بما فى ذلك فن وأدب أمريكا اللاتينية، المكتوب بالإسبانية، استوعب "**الواقعية السحرية**"، إختارها كأسلوب له، سواء فى "**إفتح عينيك**" الذى أعاد إخراجه كاميرون كرو، أو "**الآخرون**" الذى كتبه بنفسه، ووضع موسيقاه وقام بإخراجه طبعا.

تتحرر "الواقعية السحرية" من المنطق المألوف، وتستبعد وسائل السرد المضادة، وتنتقل بسلاسة أحيانا، وخشونة أحيانا، من حادث لحادث، من واقعة لأخرى، وقد يعاد تجسيد الحادث وتصوير الواقعة بطريقة تختلف فى تفاصيلها عن المرة الأولى. وتختلط الحقيقة بالوهم، ويمتزج الخيال بالواقع، وتتحطم الأسوار بين اليقظة والمنام، ويتوه الزمن بين الحاضر والماضى، وتتلاشى المسافات بين الأماكن المتباعدة. ولكن مع هذا لابد أن يكون للعمل الفنى رؤيته، ومنطقه الخاص، وإيحاءاته، وهى الشروط التى تتوافر بسخاء لدى المخرج الإسبانى. تحول عنوان "**إفتح عينيك**" إلى "**فانيلا سكاى**" Vanilla sky عندما أصبح فى أمريكا. وإختارت له الشركة التى وزعته فى مصر عنوان "**علاقة مزدوجة**" وهو عنوان لا علاقة له بالعنوانين الأصليين، وبالذات العنوان الأمريكى. لكن الشركة المصرية معذورة فيما ذهبت له، فليس هناك ترجمة من الممكن أن تكون دقيقة ل"فانيلا سكاى" وإن كانت الكلمتان، برغم غموضهما، فى الفيلم الأمريكى، توحيان بألوان السماء المتدرجة، المتباينة الزرقة. ورائحة الفانيليا المراوغة، النفاذة، الطيبة، الثقيلة، فى آن. وأغلب الظن أن هذا العنوان، بإبهامه يتمشى مع طبيعة الفيلم الغامضة، ويحتفل بثلاث حواس من تلك الحواس التى تشغف بها الواقعية السحرية : البصر، الشم، البصيرة.

يبدأ الفيلم بديفيد آمز أو **توم كروز**، عندما يستيقظ من النوم، صباحا أو مساء – لا توجد فروق – على صوت رقيق، لفتاة، صادر من جهاز الإيقاظ، يقول إفتح عينيك...إفتح عينيك. ينهض، تستيقظ أيضا حبيبته الراقدة بجواره جوليا التى تؤدى



لقطة من فيلم «فانيلاسكاى»

دورها **كاميرون دياز** العاشقة، البيضاء، ذات الشعر الأبيض والوجه الممتلىء بإبتسامة خلابة. يخطرها بأنه سيذهب إلى حفلة عيد ميلاده، وسيلتقى بأعضاء مجلس إدارة شركته التى ورث نصفها عن والده، بينما أعضاء المجلس يملكون نصفها، ويطلق عليهم متهكما وصف، "الأقزام السبعة" فأحدهم "الغاضب" وثانيهم "الخبيث" وثالثهم " الغبى" وهاهى صورهم المعبرة بدقة عن وجهة نظره تتوالى أمامنا.

هنا، يستخدم الفيلم أولى وسائل سرده، التى ستستمر طوال "فانيلا سكاى"...ما يدور فى الذهن، يطالعنا على الشاشة.

بعد أن يرتدى توم كروز ملابسه، يتبادل شيئا من الغرام مع جوليا ويغادر كى يلتقى بصديق حميم، متآلف معه، يؤدى دوره **جيسن لى** الذى ينطلق بسيارته وإلى جانبه توم كروز. أثناء إندماجهما فى الحديث، تكاد حافلة ضخمة أن تسحق عربتهما، وتتوالى الوقائع، هادئة تارة، ساخنة، مفزعة تارة، لنستمع وسط المأزق إلى صوت الفتاة الصادر من جهاز الإيقاظ، "إفتح عينيك" فندرك عند مفترق الطرق أن ما جرى سابقا، لم يكن إلا كابوسا.

هنا، يستخدم فيلم **"فانيلا سكاى"** وسيلة سرد ثانية. يستدرجنا فى تفاصيل

واقعية، ملموسة ومحسوسة، لندرك عند مفترق طرق، أن ما دار امامنا هو مجرد أحلام مرعبة.

أثناء المشاهدة من العسير التفرقة بين الوهمى والحقيقى، أو الحلم واليقظة، أو بين التخيل والواقع، أو ما يدور داخل العقل وخارجه، وهو أمر مقصود بالطبع، فالفيلم الذى لا يعتمد فى قصته على بداية ووسط ونهاية، يغدو أقرب للحالة... والحالة فى "فانيلا سكاى" تتمثل فى بطل الفيلم. ديفيد آمز برغم مظهره المتماسك، وثرائه الواضح، ونجاحه المرموق، يعانى من مخاوف بلا حدود، فهو مصاب بفوبيا الأماكن المرتفعة، ويعيش فى مدينة ناطحات السحاب. لذا، نراه فى مشهد تخيلى طويل، أثناء سقوطه من أعلى إحدى البنايات المسرفة العلو..وإذا كان خائفا من حوادث الطريق، كما يتبدى فى كابوس البداية، فإن هذا الخوف يصبح حقيقة، أو أقرب إلى الحقيقة، لاحقا، عندما تندلع مشاجرة كلامية بينه وبين جوليا التى تعشقه، فتندفع بسيارتها منفعلة، لتصطدم بسور كوبرى، وتهوى بها العربة، وتلقى مصرعها، بينما يتشوه وجه ديفيد آمز. ويحسب للنجم المتألق صاحب الملامح التى إستهوت جمهوره الواسع، موافقته على أن يظهر، بفك محطم وفم معوج وشفاه مشقوقة، وأن يمشى بقدم عرجاء، ربما أراد أن يثبت أنه ممثل فنان، وليس مجرد نجم وسيم، جميل.

فى أكثر من موضع يتشكك ديفيد آمز فى مسلك ونوايا "الأقزام السبعة"، فيشير إلى إحتمال أن يكون لهم يد فى وفاة والده، ومعظم الدلائل تشير إلى دورهم فى توجيه الإتهام له، بأنه قتل جوليا وأنه مريض نفسيا..."فانيلا سكاى" فى بعد من أبعاده يتعرض لحالة رجل عصرى، فى مدينة عصرية، يعيش فى متاهة من الظنون والوساوس.

فى الإحتفال بعيد ميلاده، يعرفه صديقه الحميم بفتاة ملتهبة العواطف صوفيا، بأداء الإسبانية **بينلوب كروز** التى تنفذ إلى قلب ديفيد آمز الذى يعصف به حبها، ويضطره إلى هجر حبيبته جوليا التى توشك على الجنون، وتلقى مصرعها.

أما الصديق جيسن لى فإنه فى بعض المشاهد، يبدو متسامحا، إزاء هذه العلاقة، بينما فى مشاهد أخرى، يبدو جريحا، حزينا، ثائرا، يتمكن من إسترداد صوفيا، التى لا يبين الفيلم أبدا، لمن يتجه قلبها...إن "فانيلا سكاى" بوقائعه، وعلاقات أبطاله بعضهم بعضا، يتضمن العديد من الإحتمالات.

بعد عملية تجميل معقدة، يضع توم كروز قناعا على وجهه، يفيد فى سرعة إلتئام

الجروح، وطوال إستجواب البطل، من قبل الطبيب النفسانى **كيرت راسل** يرفض توم كروزنزع القناع الذى وإن كان لا يكشف عن الإنفعالات، إلا أنه يوحى بدهشة ممتزجة بالخوف والبراءة..فهل يخفى القناع طبيعة ديفيد آمز أم أنه هو الحقيقى، بينما الوجه الفعلى هو القناع ؟.

لا يجيب الفيلم الملىء بالأحاجى على هذا السؤال، كما لا يجيب على غيره من الإستفسارات، ولكن يواصل مشوار بطله الذى يتجه إلى مؤسسة علمية، تجارية، يقال انها تتيح للإنسان البقاء على قيد الحياة، لفترات طويلة، داخل ثلاجات، تحافظ على الأجساد...وعلى الرغم من تردد ديفيد آمز فى الموافقة، فإنه يطالعنا، بعد مائة وخمسين عاما، منزعجا، نادما، لأنه خسر الحياة التى يعرفها، بما فيها صوفيا وجوليا والصديق الحميم، وحتى طبيبه النفسانى... وماهى إلا لحظات وتغرق الشاشة فى ظلام دامس، لنسمع صوت فتاة الإيقاظ وهى تردد "إفتح عينيك" ثم ها هى عين فى لقطة قريبة تفتح جفونها لينتهى الفيلم... "فانيلا سكاى" يدخل على نحو ما فى باب الأفلام التجريبية، التى تغامر بالدخول فى أحراش غامضة، قد يستمتع بها البعض، لكن السواد الأعظم من جمهور السينما، لا يتقبلها بسهولة، حتى لو كان بطلها، ذائع الصيت، الجرىء فنيا، توم كروز.

«**عقل جميل**» (2001)

دعوة للتفكير...أكثر من مرة

منطق ما، مفهوم ومعقول، أن يفوز فيلم "**عقل جميل** " بجائزتى الأوسكار، فى مجالى السيناريو والإخراج، فضلا عن توابعهما.

السيناريو الذى كتبه **اكيفا جولد سمان**، والذى يبدو على قدر كبير من البساطة، هو فى حقيقته، شديد التركيب، منسوج بمهارة لا تتأتى إلا لموهوب استوت أصول فنه، واستطاع إخفاء صنعته خلف ستار من السلاسة المراوغة، فالمؤلف نجح فى استدراج المتفرجين، بنعومة، من حال لحال، ليكتشفوا أن الفيلم أبحر بهم إلى مناطق بعيدة، وأن عليهم إعادة التفكير فيما شاهدوه، أكثر من مرة.

مثل هذا السيناريو المتماسك رغم تشعبه، الذى يوحى أكثر مما يصرح، والذى يتابع بدقة حالة "فصام عقلى" يختلط فيها الواقع بالوهم، يحتاج لمخرج من فصيلة **ديوان هيوارد** ، لا يتفهم تفاصيل السيناريو وحسب، بل يبدع فى التعبير عنه وبه، مستخدما مفردات اللغة السينمائية، على نحو أقرب للاكتمال، فتكون النتيجة حصول "**عقل جميل** " على جائزة أحسن فيلم، بالإضافة إلى جائزة أحسن ممثلة مساعدة، لبطلته **جنيفر كونيلى**، إلى جانب جائزتى السيناريو والإخراج.

بداية هادئة.. تقليدية

مثل مئات الافلام، يبدأ "**عقل جميل** " A beautiful mind بداية مألوفة، حيث ينبهنا

عنوان مكتوب على الشاشة، إلى أن ما يدور أمامنا يحدث فى إحدى الجامعات، عام ١٩٤٧، وأن هؤلاء الطلبة تم جمعهم من ذوى القدرات العقلية الخاصة، لدراسة المواد التى ستجعل الولايات المتحدة الأمريكية، القوة المطلقة فى العالم، بعد عدة عقود.

من بين مجموعات الطلبة، تلتقط الكاميرا جون ناش ، الشاب الخجول، المنطوى على ذاته، الوحيد. وبلمسات مقتصدة، وأداء طبيعى من **راسل كرو**، يتسلل الفيلم إلى الدروب الداخلية للشخصية، فثمة حركة عصبية تتجلى فى فرك راسل كرو لجبهته، بطريقة فجائية، كما لو أنه يريد تذكر شئ ما، أو أن صداعا مزمنا داهمه وبهذه الحركة يمهد "عقل جميل" لحالة الـ"فصام العقلى" التى سيعانى منها عالم الرياضيات المرموق، الذى نال جائزة نوبل عام ١٩٩٤ .

من ناحية ثانية، وبموقف واحد، يبرز الفيلم جانبا يتعلق بخفوت الحس الإجتماعى عند بطله، فحين يتقدم لإقامة علاقة مع إحدى الفتيات، لا يبدو عمليا وحسب، بل جارحا على نحو فظ، ذلك أنه يقترح على الفتاة، بدون مواربة "تبادل سوائلهما"، فتكون النتيجة تلقيه صفعة قوية على وجهه.

يسير الفيلم بطيئا، ليس أكثر من مجرد عرض حال لطبيعة الحياة فى جامعة برينتسون، ويتسم فيلم "**عقل جميل**" بنوع من القتامة، بسبب كآبة بطله المعزول. لكن الفيلم يكتسب قدرا من الحيوية بظهور شارل ، الذى سيتقاسم حجرة ناش، ذلك أن شارل على النقيض تماما من ناش، فهو مندفع، ساخن العواطف، يميل للفوضى، لا يلتزم للنواهى والمنوعات، ولا يتوانى عن قلب أثاث الحجرة رأسا على عقب، وإلقاء المكتب من النافذة ليسقط مهشما فى فناء الكلية.

برغم التباعد بين الشخصيتين، تنشأ صداقة حميمة بينهما، فالحوار العميق، المترع بالتفاهم لا يتوقف، بل يزداد إعجاب ناش بمواقف وسلوك وأفكار شارل.

بعد التخرج

جون فوريس ناش، المتفوق علميا، يلقى محاضرات فى إحدى الجامعات، ويجد نفسه منغمسا فى عمل بالغ الخطورة : فك شفرة سرية تستخدمها المخابرات السوفييتية لصنع قنبلة ذرية داخل أمريكا، تمهيدا لتفجيرها !

وليم باشر، مسئول الأمن الأمريكى، بأداء **إيد هاريس**، يذكرنا فى غموضه، وصرامته، بالنماذج المقلقة التى قدمها **همفرى بوجارت** فى عشرات الأفلام. وليم باشر أو إيد هاريس لا يلتقى ناش إلا ليلا، لذا فإن الظلال تكاد تطمس ملامح

وجهه الجامدة. يضع قبعة على رأسه ويرتـدى معطفـا على طريقة رجال المافيا، يصدر الأوامر بحسم، ويصحب نـاش إلى مؤسسـات ومعامل سرية، يعمل بها عشرات العسكريين، فى أجواء محمومة، ويطلب من نـاش كتابة ما يتوصل له فى تقارير يضعها داخل صندوق بريد داخل قصر مهجور.

تزداد حالة ناش تدهورا، فأحيانا يتوقف عن الإسترسال فى محاضرات، وأحيانا يضل الطريق أثناء سيره فى ممرات الجامعة. ووسط هذه القتامة، يلمع ضياء فى نهاية النفق المعتم، ممثلا فى تلميذته الرقيقة اليسار- **جنيفر كونلى**- الحانية، التى يخفق قلبها بحبه، فترعاه، ويتزوجها، وتدعم الأيام حبهما.

مراوغة السرد

يكتشف ناش ، ونكتشف معه، أن شارل، زميل دراسته، و وليم باشر رجل الأمن، ماهما سوى شخصيتين وهميتين، يتجسدان فى عقل ناش فقط، ولا حقيقة موضوعية لهما.

هنا، ندرك أكثر من أمر: قوة السرد الأقرب للرمال الناعمة، يستدرجنا ببساطته لنغوص فى عمقه فننتبه إلى ما لم يخطر ببالنا، فلم يحدث أبدا أن ظهر شارل لـ ناش فى حضور آخرين إنه يلتقى به، دائما، منفردا، وبالطبع لم نره يتحدث مع أحد.

أما وليم باشر فإنه يبدو، غالبا، كما لو أنه يأتى كطيف سينمائى، كخيال، أو كشبح غير ملموس، واذا كان لا يلتقى ناش إلا منفردا، فإن الأماكن التى يصحبه إليها تتسم بطابع غرائبى، سواء فى معمارها الداخلى، أو الأجهزة التى يجلس قبالتها رجال صامتون تماما إن، شأنه شأن شارل تعبير عن حالة"فصام عقلى ".

الشخصيات الوهمية التى تعيش مع ناش لها أسبابها، فلأنه يعيش معزولا، منطويا، لا يتجاوب مع الآخرين، لذا من الطبيعى أن يختلق ذلك الصديق الذى يتوافر فيه كل ما يفتقر له. أضف إلى هذا أن شارل أصبح مسئولا عن ابنة اخته، الطفلة العذبة، التى يقول: إنها فقدت والديها فى حادث سيارة، وبالتالى ترافقه دائما إن العلاقة "الوهمية" الدافئة بين شارل وابنة اخته، تعبر، فى بعد من أبعادها، عن أشواق ناش فى التواصل مع كائن برئ، مبهج، يشيع أريجاً من السعادة بشئ من التأمل، يدرك المرء أن شخصية وليم باشر هي نتاج المرحلة المكارثية من ناحية ومن إفرازات سنوات الحرب الباردة المندلعة بين أمريكا والإتحاد السوفييتى.. باشر، المثير للقلق والتوتر، الذى يبعث حضوره على الخوف أكثر مما يبعث على الطمأنينة،



لقطة من فيلم «عقل جميل»

هو التجسيد العصبى لهيستيريا الإحساس الخانق بالمؤامرة الكبرى، المزعومة، ضد بلاد العم سام.

فى أحد المواقف، يتشكك ناش فى ولاء وليم باشر وينتابه خاطر يوسوس له بأن باشر ما هو إلا عميل خطير للإتحاد السوفييتى، مطلوب من قبل أجهزة الأمن الأمريكية، وربما مطارد من مخالب دوائر عملاء الإتحاد السوفييتى.. وها هو ناش، إلى جانب وليم باشر الذى يقود عربة، تتعرض لوابل من نيران، وتسقط فى مياه بحيرة، ليعود ناش مذهولا إلى بيته، عقب مروره بحالة الفصام هذه.

المرض.. والمعايشة

يعرف ناش حقيقة مرضه، ويحاول، بعقله المتوقد الذكاء أن يسيطر على تهيوءاته، خاصة بعد انتباهه إلى أن الطفلة لا تكبر أبدا، برغم مرور السنوات، ولأن الشفاء الكامل لم يكتب له، فإنه، بشجاعة، وبفضل وقوف زوجته إلى جانبه، ينجح فى معايشة المرض، يتجاهل تلك الشخصيات المتخيلة، التى لا تتوقف عن اقتحام عقله.

فى خطابه الأخير، بمناسبة حصوله على جانزة نوبل، تنعكس كلماته على صفحة وجه اليسا التى تحتضنه بعينيها، ويتعمد الحديث عن ضرورة ابتعاد العلماء عن السياسة، وهى رسالة لابد من التوقف عندها، لأنها تبين بجلاء أن الفيلم تعمد ألا يقول الحقيقة كاملة، وتحاشى أن يمد الخيوط حتى نهاياتها.

اعتمد السيناريو على ترجمة حياة العالم **جون ناش** التى كتبتها **سيلفيا نصار**. وحفاظا على صورة ناش تجاهل الفيلم إشارة الكتاب الى مسألة "المثلية" التى كانت فى أعراض "الفصام العقلى"، وهو أمر من الممكن تفهمه وتبريره، ولكن أن يتعمد "**عقل جميل**" إغفال انغماس ناش فى مهمات أمنية، وتقديم تعاونه مع أجهزة سيئة السمعة على أنه دور لم يحدث إلا فى اوهامه، يعتبر تسترا مريبا، يمتد ليشمل موقف الفيلم المتخاذل أمام فترة "المكارثية" و الحرب الباردة، حيث تبدو هيستريا الرعب راجعة لخلل عقل العالم الكبير أكثر من كونها ذات اسباب موضوعية، موجودة فعلا فى الواقع... لذا يمكن القول أن فيلم"عقل جميل"، المؤثر، الذى يشيد بقدرة الإنسان على مواجهة مرضه، والانتصار على ظروفه القاسية، لا يقول الحقائق كاملة.

«بولنج كولمباين» (2001)

شيء ما خطأ فى هذا البلد

ربما كان من أهم أسباب إنتعاش السينما الأمريكية المتجدد، يكمن فى تعدد وتنوع إتجاهات أفلامها، فضلا عن جرأة بعضها، وقدرتها على نقد نظام وأسس دولة العم سام، بل لوم رئيس الولايات المتحدة نفسه !

فيلم "**بولنج كولمباين**" نموذج لتلك الجرأة، ليس من الناحية الفكرية فقط، ولكن من الناحية الفنية، فالفيلم من النوع التسجيلى، الذى لا تتجاوز أفلامه، عادة، النصف ساعة، أو الساعة على الأكثر... هنا، «بولنج كولمباين»، يستغرق ساعتين كاملتين، يمران كما لو أنهما عدة دقائق، ذلك أن التحدى السينمائى الذى واجهه المخرج، كاتب السيناريو والتعليق، **مايكل مور**، جعل إستجابته المرهفة تتمثل فى تدفق فيلمه بالحيوية، سواء بتنوع مصادره الوثائقية، أو ذكاء تعليقاته المكثفة، أو الإنتقال بالمتفرج من حالة إنفعالية إلى حالة أخرى، فالفيلم ساخر أحيانا، متجهم أحيانا ثانية، يثير الضحك تارة، ومبلل بالدموع تارة.

كولمباين، هى المدينة الأمريكية التى وقعت فى مدرستها الثانوية العليا المجزرة الشهيرة التى راح ضحيتها ١٣ تلميذاً قبل أن ينتحر زميلهم القاتل. ولعبة البولنج هى تلك الكرة الخشبية التى يطلقها اللاعب فوق ممر لتصطدم وتوقع أكبر عدد من العرائس. أى أن المقصود بالعنوان، حسب ما يوحى به الفيلم : كرة العنف التى تندفع لتقضى على أبرياء.

إستدراج المتفرج

يبدأ الفيلم بداية هادئة، لا تخلو من دعابة، فمع لقطات لحركة الحياة فى إحدى المدن الأمريكية، يأتى، من خارج الصورة، صوت المعلق الذى يحدثنا، بإطمئنان، إلى أن كل شىء على ما يرام، فالناس يذهبون إلى أعمالهم، والمواصلات تسير كالمعتاد، ونشرات الأخبار من التليفزيون تتوالى. ويباغتنا المعلق بجملة ساخرة، على صورة بيوت مهدمة، تقول : لايزال قرار الرئيس سارياً، بشأن مواصلة ضرب بلد لا يعرف كيف ينطق إسمها صحيحا.

فى المشهد التالى، يطالعنا المخرج نفسه، **مايكل مور**، وقد دخل بناية فخمة، متوجهاً لمكتب أنيق، تجلس خلفه فتاة جميلة، أمامها جهاز كمبيوتر، وعلى الجدران صور بنادق ومسدسات. وبضمان كارت البنك توافق على بيع سلاح نارى له...وها هو أخصائى، يعرض على المخرج انواعا مختلفة من الأسلحة، وميزة كل سلاح، وإمكانياته الفتاكة... إن السلاح متوفر، لكل من يملك ثمنه. ويخرج المخرج منتشياً، حاملا بندقيته، ملوحاً بها، بما يشبه التحدى.

مايكل مور، البدين، المشاكس، يتمتع بخفة ظل، ينطلق بين الحين والحين ليوجه كلامه للكاميرا، ولنا مباشرة، فيوجد علاقة حميمة بينه وبين المتفرج، خاصة عندما يتحدث عن طفولته، حديثا يلقى الضوء على موضوعه المتعلق بثقافة العنف، فيعلن أن أول هدية تلقاها فى طفولته كانت مسدساً، ثم بندقية أسعدته أكثر. هكذا، كما لو أنه، مثل غيره من الصبية، رضع فكرة إمتلاك قوة تدميرية زائدة، منذ الصغر.

من الخاص، ينتقل الفيلم إلى العام. الحياة اليومية فى الولايات المتحدة الأمريكية، سواء من خلال نشرات الأخبار فى التليفزيون، أو الأشرطة الوثائقية. ومعظمها ينصب على استخدام الأسلحة، المتوفرة بسخاء، فى إقتحام المحال التجارية، والبنوك، والإبتزاز فى الشوارع الخلفية، وتصفية الحسابات عن طريق القتل...ثم لجوء الشرطة المعتاد إلى إطلاق النار، أو على الأقل، الضرب المبرح بالهراوات، وسحل المواطنين على الأرض...ويمد "**بولنج كولمباين**" خطوطه إلى آخرها، عندما يرصد الحروب المتوالية التى يعلنها سيد البيت الأبيض على دول أخرى، فالرئيس، فى النهاية، هو التجسيد لأمة تؤمن أن العنف سيد الأخلاق.

طوفان ثقافة العنف

إذا كانت السينما هى الفن الأكثر إنتشاراً فى" الإبداع الأمريكى"، فإن مايكل

مور، يتوقف عند انتاجها من أفلام روائية للكبار، وأفلام الكارتون للصغار، ليبين بوضوح كيف أنها بنجوم مثل **جون واين**، قاتل المئات من الهنود الحمر على الشاشة، **وفان دام** الذى يغرق خصومه فى حمام دم، **وشيليزنجر**، خير من يستخدم السلاح، **وسيليفستر ستالونى**، الذى يقتل المئات بدافع "وطنى" – تروج للعنف كقيمة رفيعة، مهمة ومجدية، للبقاء على قيد الحياة.

أما بالنسبة للأطفال، فإن لعب الأتارى المعتمدة على قتل الآخرين، وسرعة إطلاق الرصاص، بالإضافة لأفلام التحريك التى تتخذ من المطاردة والتربص والإفتراس والقتل محاور لها، تؤدى إلى إئتلاف صغار السن مع العنف الذى ستغذيه، لاحقا، الأفلام الروائية.

حفلات الرقص الجنونية، والموسيقى الصاخبة، والإضاءة الساخنة، والملابس ذات الطابع الغرائبى، ومكياج الأوجه الشيطانى، والأجواء الهستيرية، التى تتوالى أمامنا على الشاشة، يضعها فيلم "**بولنج كولباين**" إلى جانب بعضها بعضاً، مؤكدا – ومعه الحق – أنها تساهم بفاعلية، فى نشر مناخ العنف.

وإذا كان بيع السلاح متوفر، داخل الولايات المتحدة، فإن بيعه للدول الأخرى، هدف يرصده مايكل مور بوضوح، ويزيد عليه التنبيه إلى أن أمريكا تقوم، لاحقا، بتدمير هذه الأسلحة، فبعيدا عن جفاف الأرقام، والإحصائيات، يستعين المخرج بشرائط وثائقية لاستعراضات جيوش بعض الدول، بالأسلحة الأمريكية، التى ستتحول إلى قطع من الحديد الخردة، فى الصومال والعراق وأفغانستان، على سبيل المثال لا الحصر.

ولا يفوت الفيلم أن يقدم أكثر من رئيس، **بوش الأب**، **وكلينتون**، وبينما أولهما يعلن الحرب، يعلن الثانى فرض العقوبات القاتلة، والإثنان، يتحدثان، خلال التليفزيون، بورع القديسين !

حادث عادى

إحدى مزايا "**بولنج كولباين**" أنه يضع واقعة تدمير برجى مركز التجارة العالمى، فى سياق مسلسل العنف، كما لو أنه حادث عادى. إن مايكل مور لم يكترث بالبحث عن من قام به، فهذه ليست قضيته، ذلك أن قضيته، فى بعد من أبعادها، إثبات أن حادث ١١ سبتمبر المهول، ليس سوى ثمرة من ثمار عالم العنف الذى تشيعه أمريكا، داخل ولاياتها، وخارج بلادها.

فيلم "بولنج كولمباين" أقرب للدراسة النقدية الواعية، ولكن لا تخاطب العقل وحسب، بل تمس شغاف القلب، فلا أحد يمكنه أن ينسى ذلك المشهد المؤثر، الوثائقى، الذى يتحدث فيه والد طفل قتل غدراً، داخل مدرسته، أمام تلاميذ ومعلمين، وإلى جانبه صورة فقيده، بملامح وجهه المترع بالبراءة، فيقول بيقين، وبنبرات تغالب البكاء : شىء ما خطأ فى هذا البلد.

«بيت الرعب» و «أرض الأموات» (2005)

ماذا تعنى كل هذه المخاوف ؟

موجة جديدة من أفلام الكوارث أخذت تغزو شاشات العالم، مصدرها هوليوود.. مصنع الأحلام والكوابيس. وسواء اتجهت عاصمة السينما إلى تغليف الحياة بالالوان الوردية أو صبغها بالطابع الرمادى فإن خبرتها بالاتجاهين يجعلها قادرة على تقديم البضاعة القديمة برونق يبهر العيون التى قد تظن أنها تشاهد أفلاما مبتكرة، فيها من الإبداع أكثر مما بها من تكرار، ولا يحتاج المتابع لبذل الجهد كى يدرك ارتباط افلام الرعب أو الكوارث بالمزاج السائد فى بلاد العم سام، وبالتالى يمكن تفسير هذه الموجة الجديدة بما يعتمل- فى نفسية الشعب الأمريكى من قلق وهواجس واحساس بعدم الأمان، ليس بسبب تفجيرات سبتمبر الشهيرة وحسب، بل بأمنيات الحرب اللطيفة، الهادئة، فى بلاد الرافدين، والتى تحولت إلى ما يشبه الجحيم، بالإضافة إلى تلك الجرائم الغامضة الدوافع التى تنفجر بين الحين والحين، متمثلة فى تلميذ يستيقظ ذات صباح يذهب إلى مدرسته- حاملا بندقية. يطلق رصاصاتها الطائشة، على زملائه ومدرسيه.

موجة أفلام الكوارث أو الرعب، تأتى بعد موجة أفلام غزاة الفضاء التى ازدهرت عقب انهيار الاتحاد السوفييتى والنظم الشيوعية، لتؤكد فى بعد من أبعادها، أن العالم يقوده قطب واحد، هو القادر على حماية الكرة الأرضية من أعداء لا نعرفهم،

فى مكان ما من الكون، آثارهم تظهر فى الثلث الأول من الفيلم، وزيادة فى التشويق لا نرى الغزاة، بهيآتهم الغريبة وأسلحتهم الفتاكة إلا فى النصف الثانى من الفيلم، وتندلع المعارك، جوا وأرضا، لتكتب النجاة لكوكبنا، بفضل قوة وعزيمة وذكاء وتضحية الولايات المتحدة الأمريكية..

فيما قبل موجة أفلام غزاة الفضاء، وإبان سنوات الحرب الباردة، وما تخللها من معارك فى كوريا وفيتنام، جسدت هوليوود مخاوفها فى ذلك "الجنس الأصفر" المتمثل فى سلسلة أفلام "**دكتور نو**" بدولته المتقدمة تكنولوجيا القائمة على العبودية، والتى يريد رئيسها الوحشى الطباع، تدمير العالم أو تركيعه على الأقل، وكالعادة، تتولى أمريكا مسئولية القضاءعلى"دكتور نو" ودويلته المسلحة، المدمرة، بضم الميم الأولى وكسر الميم الثانية.

هذه الموجات وغيرها، تنحدر أصلا من أفلام الغرب الأمريكى، أو "الكاوبوى" أو "الهنود الحمر" وبالتحديد من تلك النوعية التى كان العدو.. الوحشى يكمن فى ذلك الرجل البدائى، بالريش الذى يضعه على رأسه، وصدره العارى الذى لا يستره إلا عقود معلق بها تمائم، يبرز بحصانه من وراء أكمة أو تل، ليقذف بسهمه نحو ضحيته.

الموجات التالية لأفلام الغرب الأمريكية لم تأخذ منها فكرة العدو.. الوحشى فقط، ولكن استعانت وطورت الكثير من عناصرها وطرقها فى الإثارة فعقب الخوف الذى يثيره هندى واحد يتم القضاء عليه، تظهرمجموعة أكبر، محصنة فى موقع أفضل، وتأتى الموسيقى التصويرية لتكثف الإحساس بالخطورة، وكما استخدم "الكاوبوى" حصانه بمهارة، تأتى سلالته لتستخدم العربة والزورق والطائرة بذات المهارة، والأهم أن العدو الوحشى، هو الذى يبدأ بالعداء، فينال، فى النهاية ما يستحقه من جزاء.

العدو الوحشى

"**بيت الرعب** " و"**أرض الأموات** "، فيلمان يأتيان ضمن أفلام الكوارث الجديدة، يختلفان عن غيرهما فى نظرتهما لمسألة الشر والعوامل المؤدية لظهور العدو الوحشى فبينما تتجه الموجات السابقة نحو تجسيد مصدر الرعب فى كائن محدد، يؤكد «**بيت الرعب**»، أن الوحش يكمن داخل "الشخصية الأمريكية". واذا كان العدو فيما سبق يمارس تهديداته الدامية ضد الأبرياء، فإن "المذءوبين " فى «**أرض الأموات**» يتوجهون نحو مدينة ظالمة، تهيمن عليها مجموعة من السفلة، لم تنكر حقهم فى الحياة الكريمة فحسب، بل رفضوا دفنهم، وتركوا جثثهم فى العراء، فتحولت إلى



لقطة من فيلم «بيت الرعب»

كائنات تقتات على اللحم البشرى.

الفيلمان، وإن لفهما ضباب كثيف، إلا أن ثمة مغزى سياسيا يتراءى شبحه فى عمق كل من العملين..

"**بيت الرعب** " **لأندرو دوجلاس** The amityville horror إعادة لفيلم حمل- ذات العنوان، أخرجه **ستيوارت روز نبرج** عام ١٩٧٩، معتمدا على وقائع دامية حدثت عام ١٩٧٤، عندما استأجرت أسرة بيتا قديما. وفى إحدى الليالى انتابت الابن الأكبر نوبة هستيريا فقتل جميع افراد أسرته. ولاحقا، بعد أكثر من عقد، تكرر الحادث على نحو آخر تلميذ ذهب إلى المدرسة، وبلا تردد وبإرادة باردة، أطلق الرصاص على زملائه ومدرسيه، وهذا الحادث كان من أهم دوافع مايكل مور، المخرج المعادى لبوش، كى يحقق فيلمه التسجيلى الطويل، **بولينج كولمباين**، باحثا عن جذور العنف فى المجتمع الأمريكى.

كلمتان تترددان على طول الفيلم ، يسمعهما رب الأسرة كأمر لا يعرف مصدره، هما "إمسكهم. إقتلهم ".. و "**بيت الرعب** " يبدأ بأسرة مكونة من ولدين و شقيقتهما ووالدتهم وزوجها عقب انتقالهم مباشرة لبيت قديم، كان يملكه رجل. خذ بالك من

اسمه- كاتشم، الأقرب إلى "كاتش ذم " لتتوالى مشاهد الفيلم حسب القواعد المعروفة لأفلام الرعب: دهاليز طويلة، أبواب تفتح وتغلق، صنابير مياه لا تعمل، إضاءة خافتة وظلال مبهمة، صرخات تنطلق فجأة، أشباح يسيل الدم من فمها، دمية مفقوءة العين. كاميرا لا تستطيع تبين التفاصيل، موسيقى تزيد من أجواء القلق والتوتر والإحساس بالخطر.

تتسلل الكلمتان الآمرتان إلى قلب وعقل رب الأسرة. تتغير معاملته لأبناء زوجته، يمسى أشد شراسة، ويعطى انطباعا بأنه قد يهوى ببلطة تقطيع الخشب فوق رأس الابن الأكبر، والابنة يتراءى لها شبح طفلة فى سنها، متجهمة الملامح، وجبهتها مخترقة برصاصة، وتحاول الأم إقناع زوجها بترك البيت ولكنه يرفض ويذكرها بأنهم قد حققوا الحلم الأمريكى، وقبل نهاية الفيلم نكتشف، مع بعض أفراد الأسرة أن قبو البيت يمتلىء بجثث هنود حمر، قام صاحب البيت "كاتشم " بقتلهم بعد تعذيبهم. جثث لا يزال لحمها طريا وإن كان مهترئا، وما يثير الذعر كون هذه الجثث لا تزال جروحها الغائرة تنزف دما، ألا يعنى هذا أن الحلم الأمريكى مبنى على ازهاق أرواح ضحاياه، وألا تذكرنا كلمتا، "امسكهم، اقتلهم " بسياسة أمريكا مع الآخرين؟ وحين يشرع رب الأسرة فى تنفيذ الأمر يلقى ضربة على رأسه من زوجته التى تسحبه، بصعوبة، لتضعه فى قارب تبتعد به فى عمق البحر، مع أولادها، وما إن يفيق حتى يطلب منها ألا تنظر وراءها أى أن تبتعد عن معطيات ومكونات الحلم الأمريكى..

هذا البعد السياسى ينبض بخفوت فى"**بيت الرعب** " ويأتى شاحبا خلف أبجديات أفلام الكوابيس..

زهور السماء

يبدأ "**أرض الأموات** " **Land of the Dead** لجورج روميرو امتدادا، على نحو ما، لفيلم "**بيت الرعب** " فهنا، تنهض الجثث المشوهة، لتثأر من مضطهديها، ومنذ اللحظات الأولى من الفيلم لابد أن يتساءل المشاهد: ما المقصود بأرض الأموات. أهى خارج بلاد العم سام أم داخلها، وماهى هذه المدينة الظالمة، ذات الحراسة المشددة، المحاطة بالأسوار والأسلاك الشائكة والمحمية بالبحار من أكثر من جانب. هل هى داخل الولايات المتحدة أم تعبرعن أمريكا كلها، ومن هم هؤلاء القتلى الذين لم يدفنوا، وبالتالى لم يموتوا موتا كاملا، فقد أصبحوا كائنات هائمة، عليها اقتحام



لقطة من فيلم «أرض الأموات»

الأسوار الحصينة.

لا يجيب الفيلم على الأسئلة السابقة بوضوح، ذلك أنه يوحى أكثر مما يصرح، وإيحاءاته مفتوحة على أكثر من تفسير من دون تعسف.

فى المشاهد الأولى تقتحم مجموعة من العسكريين بعربة حربية تشبه الدبابة، منطقة تكاد تكون مهجورة، خارج المدينة، صواريخ الألعاب النارية. بألوانها الزاهية، وتشكيلاتها الجميلة، تنطلق فى السماء. المجموعة تسمى هذه الصواريخ "زهور السماء" الهدف منها تشتيت انتباه الموتى الاحياء، الذين يتابعون بنظراتهم الألوان الخلابة المتفجرة، بينما تطلق المجموعة العسكرية رصاصات يتساقط على إثرها الموتى الأحياء..

"**أرض الأموات**" فيلم ليلى، تدور مشاهده جميعا فيما يشبه الظلام، فالعتمة تحتل مساحة دائمة، متغيرة من الشاشة والموتى، الأحياء هذه المرة ليسوا مجرد العدو الوحشى، كما كانوا فى السابق، فالفيلم يشفق عليهم، ويخشاهم، بل يرعب منهم.. خاصة حين يطالعنا أحدهم وهو يلتهم ذراع رجل بينما آخر "يمصمص " أصابع دامية تم بترها من أحد الأحياء.. الموتى.. الأحياء لا يتكلمون ولكن تصدر منهم صيحات أقرب للصراخ المشوب بالتهديد والوعيد.. يقودهم رجل أسود ضخم، يعمل فى محطة بنزين، ويتجه بالمجموعة نحو المدينة المحصنة، وما يلفت فى الفيلم هو ذلك "الماكياج " المخيف الذى جعل وجوه الموتى، الأحياء شديدة التباين، وبرغم شراسة الملامح عموما فإن شيئا ما فيها يوحى بأنها لاقت عذابا أليما وبالتالى من المنطقى أن تصفى حسابها، عندما، تأتى اللحظة المناسبة.

تنشب خلافات داخل مدينة ناطحات السحاب، التى يملكها صاحب شركة عابرة للقارات، يعمل فى أنشطة منوعة، منها القمار والدعارة والتهريب ويتعامل مع حثالة، ويحميه رجال أمن أقرب للمافيا.. هنا، لا يمارس الشر ضد أبرياء!

ينجح الموتى الأحياء فى اقتحام المدينة، والاندفاع من الشوارع إلى العمائر الضخمة، وتدور معارك يتفجر فيها الدم، من الأحياء، والموتى.. الأحياء وعلى الرغم من تهاوى أعداد كبيرة من "الغزاة" فإن الفيلم، فى النهاية، يؤكد بالصورة أن بعضهم لايزال على قيد البقاء، يجأر بصرخات تدوى معلنا عن حضوره الذى لا يزال.

"**بيت الرعب** " و"**أرض الأموات** " فيلمان يعبران عن مجتمع تعصف به مخاوف تبلغ حد الهيستريا..

الكاتــب



• كمـال رمـزى

- مواليد 1944.
- تخرج فى المعهد العالى للفنون المسرحية 1968.
- مارس النقد عام 1965.
- نـشـر مـقـالات و دراسـات فى عـدد كـبـر من الـصـحف والمجلات المـصـرية والعربية، و من بينها: الطليعة – المساء –الأهالى –الحياة – فن – الكفاح العربى – سينما – الحدث – الحياة السينمائية – نشرة نادى سينما القاهرة –الفكر المعاصر.
- شارك بالتحكيم فى المسابقات السينمائية الدولية والمحلية
- محاضر فى نوادى سينما الأقاليم
- كتب سلسلة من البرامج السينمائية للتليفزون بعنوان "نجوم الكوميديا" و "نجوم الإستعراض"
- أعد وقدم برنامج "لحظة تنوير"

• صدرت له الكتب التالية:

- الهوية القومية فى السينما العربية (مع آخرين) 1968.
- الإنسان المصرى على الشاشة (مع آخرين)1986
- سعد نديم.. رائد السينما التسجيلية 1988.
- الفن بين العمامة والدولة (مع على أبو شادى و مادلين تادرس) 1992.
- الأفلام المصرية.. مقالات نقدية عن أفلام عام 1995 - 1996.
- الأفلام المصرية.. مقالات نقدية عن أفلام عام 1996- 1997.
- صلاح التهامى.. عصر التفاؤل1997.
- نجوم السينما المصرية: الجوهر والأقنعة1997.
- الأفلام المصرية.. مقالات نقدية عن أفلام عام 1997 - 1998.
- محمود مرسى.. عصفور الجنة والنار1998.
- الأفلام المصرية ... مقالات نقدية عن أفلام عام 1998 - 1999.
- كمال الشيخ... نصف قرن من الإبداع 2002.
- سينما الأحلام الضائعة 2003.
- المصادر الروائية فى السينما المصرية 2003.
- دراسات فى السينما المصرية والعربية 2005.
- من مقاعد الترسو (مطالعات فى السينما الأمريكية) 2008.

صدر من آفاق السينما

1- قاموس السينمائيين المصريين............. منى البندارى - يعقوب وهبى
2- مائة عام من السينما................. د. محمد كامل القليوبى
3- السينما الفلسطينية فى الأراضى المحتلة.......................... سمير فريد
4- قراءة فى السينما العربية................................. قصى صالح درويش
5- أفلامى مع عاطف الطيب................................... سعيد شيمى
6- نجوم وشهب فى السينما المصرية................................ أحمد يوسف
7- من هموم السينما العربية إلى سينما الرؤية الذاتية.............. أمير العمرى
8- الواقعية فى السينما المصرية.. سعيد مراد
9- مخرجون واتجاهات فى السينما المصرية........................ سمير فريد
10- سينما الأطفال (مقالات ودراسات)............................. فريال كامل
11- أطياف وظلال.. عبد الحميد حواس
12- مدارس الأداء التمثيلى فى تاريخ السينما المصرية........... عبد الغنى داود
13- الأعمال الكاملة للناقد السينمائى سامى السلامونى
الجزء الأول ١٩٦٩ -١٩٧٥............................ إعداد : يعقوب وهبى
14- عالم نجيب محفوظ بين الرواية والسينما .... د. وليد سيف
15- الأعمال الكاملة للناقد السينمائى
سامى السلامونى ج٢ ١٩٧٦ -١٩٨٢................. إعداد : يعقوب وهبى
16- المهنة كاتب سيناريو.. سمير الجمل
17- الأعمال الكاملة للناقد السينمائى سامى السلامونى

الجزء الثالث ١٩٨٣ -١٩٨٨........................ إعداد : يعقوب وهبى

18- السيرة أطول من العمر (مذكرات المخرج السينمائى كمال عطية)

19- الأعمال الكاملة للناقد السينمائى سامى السلامونى

الجزء الرابع والأخير ١٩٨٩ -١٩٩١........... إعداد : يعقوب وهبى

20- مختارات من كتابات الناقد السينمائى فتحى فرج ....إعداد وتقديم : سمير فريد

21- الخدع والمؤثرات الخاصة فى الفيلم المصرى- ج١ ...... تأليف : سعيد شيمى

22- الشخصية العربية فى السينما العالمية.................... أحمد رأفت بهجت

23- أزياء الاستعراض فى السينما المصرية.............. مها فاروق عبد الرحمن

24- سيناريو فيلم «عرق البلح» .... رضوان الكاشف

25- إخراج أفلام الحركة (تجربتى في السينما المصرية)......... د. سمير سيف

26- الخدع والمؤثرات الخاصة فى الفيلم المصرى ج٢............. سعيد شيمى

27- سعيد مرزوق عاشق السينما.............................. طارق الشناوى

28- دليل السينمائيين فى مصر.................. منى البندارى ويعقوب وهبى

29- سحر الكوميديا فى الفيلم المصرى........................... د. وليد سيف

30- فى الدراما التليفزيونية................................ محمد الشربينى

31- زمن محسن زايد.. أيمن الحكيم

32- السينما فى أدب نجيب محفوظ......................... د. عبد التواب حماد

33- السينما فى مرآة الوعى............................. د. حسن عطية

34- السينما وحقوق الملكية الفكرية............................ د. ناصر جلال

35- سيناريو مسلسل «قاسم أمين» جزء أول.................. محمد السيد عيد

36- سيناريو مسلسل «قاسم أمين» جزء ثانى................... محمد السيد عيد

37- مذكرات أغنية فى أفلام المخرج كمال عطية..............................

38- تجربتى فى السينما والتليفزيون.......................... وفية خيرى

39- تجربتى مع الصورة السينمائية - ج١ .... سعيد شيمى
40- سينما يوسف شاهين.............................. سعاد شوقى
41- السينما والرقابة فى مصر.......................... محمود على
42- المونتاج السينمائى فى الأغنية والاستعراض .... د. يوسف الملاخ
43- سينما نيازى مصطفى .... محمد عبد الفتاح
44- دراسات فى السينما العربية .... كمال رمزى
45- تجربتى مع الصورة السينمائية - ج٢ .... سعيد شيمى
46- السينما والعولمة .... د. محمد فتحى عبد الفتاح
47- قصاقيص الذكريات ....المخرج السينمائى كمال عطية
48- وقائع وأحلام .... هاشم النحاس
49- توفيق الحكيم من المسرح إلى السينما .... د. نهاد إبراهيم
50- حياتى مع السينما التسجيلية .... أحمد راشد
51- جماليات الفيلم السياسى فى السينما المصرية .... شكرى الشامى
52- الفانتازيا فى السينما المصرية .... محمود قاسم
53- سحر الألوان من اللوحة التشكيلية إلى الشاشة .... سعيد شيمى
54- السينما تتأمل.. صور الوجود .... إبراهيم نصر الله
55- أزمة السينما العربية .... عدنان مدانات
56- من مقاعد الترسو- مطالعات فى السينما الأمريكية........ كمال رمزى

●● الكتاب القادم :

57- السينما الشابة (الموجة الجديدة فى السينما المصرية)................. هاشم النحاس